ИСКУССТВО КИНО

и 224/2

№ 7

ИЗДАТЕЛЬСТВО „ИСКУССТВО“

1937

ИСКУССТВО КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ. 6-й ГОД ИЗДАНИЯ

Орган Всесоюзного комитета по делам искусств при СНК СССР

СОДЕРЖАНИЕ

Г. ЧАХИРЬЯН—Эпос и драма в кино 3

Ф. БАРАНОВ—Творческий путь Козинцева и Трауберга 9

Б. ЧИРКОВ—Работа над образом 20

С. ЦИМБАЛ—Образ Максима 23

Л. ЗАМКОВОЙ—Клевета на советскую действительность 30

Н. КЛАДО—„Клятва" 33

Г. АВЕНАРИУС—Теория монтажа Эйзенштейна 40

А. ТОРОПОВ—Композитор в кино 48

Р. МИЛЬМАН и Б. ШПИС—Параллельный монтаж 54

С. ГИНЗБУРГ—Вопросы драматургии кино 58

А. НОВОГРУДСКИЙ—Кино за рубежом 62

ИЮЛЬ ОБЪЕДИНЕННОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО „ИСКУССТВО" 1937

Технический редактор Н. АУЗАН
Корректор А. БЕЛЬСКАЯ
Уполномоченный Главлита № Б—24501.
Индекс № И-13. Заказ типографии 1449.
Заказ издательства 74 п. Тираж 5.000 экз.
Об'ем журнала 8 печатн. листов. Количество знаков в печатном листе 60 000.
Ст. Ат 62×94. Сдано в набор 8/VI 1937 г.
Подписано к печати 19/VII 1937 г. Отпечатано в типографии „За индустриализацию", Москва, Цветной бульвар, 30.

ЭПОС И ДРАМА В КИНО

„Чапаев“, „Мы из Кронштадта“, „Депутат Балтики“

Г. ЧАХИРЬЯН

В «Чапаеве», «Мы из Кронштадта» и «Депутате Балтики» поражает их целостность, их законченность. Когда смотришь эти картины, не возникает сомнения в их жизненной правдивости. В картинах нет формалистических ухищрений, и их фабула как будто взята целиком из жизни. Однако это далеко не натуралистическое воспроизведение жизни, это не хроника, не оживленная фотография, которую мы имели в ряде картин, пытавшихся передать героику гражданской войны. Это картины, в которых взято из действительности самое главное и самое основное и в событиях, и в людях.

Обыкновенно в критической литературе, и у нас, и даже за рубежом или в высказываниях отдельных товарищей очень часто можно встретить мнение, утверждающее, что «Чапаев» и «Мы из Кронштадта» продолжают в советской кинематографии линию «Броненосца Потемкина». Это положение верно, но только отчасти. Преемственная связь этих фильмов с «Потемкиным» несомненна. Так же как и то, что «Броненосец Потемкин», «Чапаев» и «Мы из Кронштадта» утверждают драматургию больших социальных сдвигов, борьбы масс. Но неверно было бы видеть здесь только сходство и не замечать того нового, что внесли в нашу кинодраматургию «Чапаев», «Мы из Кронштадта» и «Депутат Балтики», нельзя забывать, что если они восходят, с одной стороны, к «Броненосцу Потемкину», то, с другой стороны, развивают в звуковом кино традиции драматургии Натана Зархи.

Натан Зархи в следующих выражениях сформулировал свой творческий метод: «Я стремлюсь строить сценарий, исходя из максимальных драматических противоречий — столкновения большого события общественного значения—забастовки, стачки, войны, революции и т. д.,— со сложнейшей противоречивой коллизией жизни персонажа, строить так, чтобы эти события, создавая поворотный момент, переломный этап в жизни персонажей, заставляли его «снять» старую линию жизнеотношений и обнаружить другое, новое качество» («Как мы работаем над киносценарием». Кинофотоиздат, 1936 г., стр. 85).

Анализ драматургии Н. Зархи не является сейчас нашей задачей. Принципы драматургии Зархи сформулированы им в предыдущей цитате с достаточной полнотой и ясностью. Лейтмотив его драматургии — это становление личности, становление нового человека. Зархи показывает становление нового человека, совершающееся в результате больших социальных потрясений. В «Матери»— это стачка, в «Конце Санкт-Петербурга» — это стачка и империалистическая война.

Натан Зархи вместе с В. Пудовкиным дополняли Агаджанову, Шутко и Эйзенштейна. «Броненосец Потемкин» не показывал, как рождается новый человек, как формируется его сознание, он фиксировал внимание лишь на обобщенном показе социальных событий, которые раскрывались в нем с предельной остротой. В «Чапаеве», «Мы из Кронштадта» и «Депутате Балтики» мы видим не только события, но и рождение новых людей. В. И. Чапаев перестает быть партизаном и вырастает в образцового командира регулярной Красной армии. Балашов из анархиста-братишки превращается в стойкого большевика. Старый профессор Полежаев обогащается новым качеством — он обретает свою силу в коллективе борцов за социализм, он находит своих друзей. Из одинокого профессора, симпатизирующего большевикам, он превращается в депутата Балтики в Петросовете. Во всех трех фильмах становление нового человека показано слитно с развитием социальных событий и определяет собой их драматургию.

Любовь к новому человеку роднит Васильевых, Вс. Вишневского и Л. Рахманова с Натаном Зархи. Желание показать становление этого нового человека роднит драматургию «Матери» с драматургией «Чапаева», «Мы из Кронштадта», «Депутата Балтики». Но есть существенная разница. У Натана Зархи большое социальное событие извне врывается в сознание человека и меняет его. Так, стачка и арест сына в фильме «Мать», стачка и империалистическая война в «Конце Санкт-Петербурга» перерождают героев — мать и парня. В «Чапаеве», «Мы из Кронштадта» и «Депутате Балтики» мы видим уже иное.

Социальные потрясения, борьба революционных сил с контрреволюцией проходят через весь фильм от начала до конца. Благодаря им постепенно, толчок за толчком, идет становление новой личности, осознание и установление ею новых общественных взаимоотношений. Человек не только подвергается воздействию событий, но и сам активно воздействует на них. Перерождение человека в этих наших звуковых картинах показано более совершенно, чем в драматургии Натана Зархи. Это, конечно, нисколько не умаляет заслуги последнего. Наоборот, это подчеркивает, что в свое время и на практике и в теории им был намечен правильный путь.

Органическое соединение показа большого социального конфликта (путь «Броненосца «Потемкина») и становления нового человека (драматургия Натана Зархи) — наиболее замечательная, принципиально новая особенность ведущих фильмов нашей советской звуковой кинематографии.

И в «Чапаеве», и в «Мы из Кронштадта», и в «Депутате Балтики» налицо два конфликта — две линии борьбы. В «Чапаеве» первый конфликт — борьба Чапаева с чехословаками, а потом с каппелевцами. Это одна линия развития фабулы. Второй конфликт — противоречия между Чапаевым и Фурмановым, отражающие противоречия в самом сознании Чапаева. Оба эти конфликта переплетаются, в фабуле друг друга обуславливают, даже развиваются зачастую на одних и тех же ситуациях. Но разрешение их различно. Конфликт чапаевцев с каппелевцами все обостряется и обостряется. Напротив, конфликт Фурманова с Чапаевым ликвидируется, снимается. Чапаев в начале фильма встречает Фурманова враждебно, а в конце фильма с неохотой его отпускает. Чапаев изменяет

свое отношение к Фурманову, так как сам изменяется под его влиянием и в процессе борьбы с белыми.

Те же два конфликта мы можем найти и в фильме «Мы из Кронштадта». Первый конфликт — это борьба за Петроград, борьба красных матросов и пехотинцев с Юденичем. Второй конфликт — это вся линия взаимоотношений Артема Балашова с комиссаром Мартыновым и пехотинцем Васильевым, точнее конфликт нового с остатками старого в самом сознании Балашова. Первый конфликт идет на уничтожение одной стороны другой — вначале белые топят отряд Мартынова, в конце фильма — красные сбрасывают белых в Балтику. Второй конфликт снимается. В конце картины Балашов обнимает своего «врага» Васильева, потому что он сам изменился, снял старую линию отношений, стал другим человеком.

В несколько ином выражении даны по существу те же конфликты в «Депутате Балтики». Первый конфликт — это борьба нового мира со старым. Второй конфликт — борьба в сознании профессора Полежаева. Профессор Полежаев рвет со старым, но он убежден в своем одиночестве. Он думает, что он никому не нужен, что он уготовил плохую старость своей спутнице жизни. И здесь первый конфликт — это борьба не на жизнь, а на смерть, второй же конфликт постепенно снимается. Одинокий бунтарь, ощущающий себя доктором Штокманом, становится пролетарским революционером.

Конфликт в сознании профессора Полежаева изжит. В его сознании наступила гармония, он обретает новый мир шаг за шагом, начиная от разговора с Лениным по телефону и кончая выступлением в Петросовете.

Во всех трех фильмах социальный конфликт определяет собою конфликт человека с окружающей его действительностью. Внутренний конфликт в его сознании и, самое замечательное, победа революционных сил в социальном конфликте, установление новых общественных отношений как бы отражают победу нового начала в сознании людей — Чапаева, Балашова, Полежаева, снятие старой линии отношений с окружающей их новой действительностью. Во всех этих трех фильмах социальный конфликт показан заранее и определяет зарождение внутреннего конфликта. Дальнейшее развитие этого социального конфликта приводит в изжитию конфликта в сознании человека, к росту этого сознания.

Возьмем «Чапаева». В сценарии почти в каждой ситуации показано развитие этих двух конфликтов. В экспозиции фильма бой чапаевцев за хутор — первый конфликт, и сейчас же в той же ситуации, в ее заключительном эпизоде намечена уже линия взаимоотношений между Чапаевым и прибывшим к нему Фурмановым. В иронической реплике Чапаева на вопрос Фурманова: «Что делают бойцы в реке?» — «Купаются... жарко», уже можно услышать нотку недовольства создавшимся положением — появление в Чапаеве какой-то новой силы, которая вносит диссонанс в установившийся порядок. В следующей ситуации — в совещании Чапаева с начштабом и Еланем — мы видим опять же развитие этих двух конфликтов: Чапаев разрабатывает план предстоящего боя и в то же время иронически посмеивается над Фурмановым, явно желая дискредитировать в глазах своих подчиненных авторитет своего политкомиссара.

Постепенно напряжение растет. У красных идет подготовка к предстоящему бою. Петька обучает Анку, а Чапаев об'ясняет Еланю, где должен быть командир во время боя; у белых полковник Бородин совещается над картой с поручиком. Параллельно с этим растет и напряжение во втором конфликте — взаимоотношении Чапаева с Фурмановым. Фурманов заступился за фельдшера, и Чапаев замахнулся на него табуреткой. Но Фурманов сильнее Чапаева — в нем олицетворена партия, и дошедшее почти до кульминации столкновение между Фурмановым и Чапаевым заканчивается анекдотом об Александре Македонском. Однако за внешней формой анекдота не трудно увидеть трагические нотки в сознании Чапаева: «Ты знаешь, а я почему не знаю?!!» Но ни тот, ни другой конфликт еще не достиг ни кульминации, ни своего разрешения.

Почти вся третья часть фильма посвящена столкновению Чапаева с Фурмановым из-за грабежа во взводе Жихарева. Вначале Чапаев на стороне Жихарева, он хочет его освободить из-под ареста. Он кричит Фурманову: «К чужой славе хочешь примазаться? А ну, вон из дивизии... К чортовой матери». Конфликт достигает максимального напряжения. Но разрешается он тем, что сам Чапаев обращается и к крестьянам, и к своми бойцам с речью, где говорит: «Я буду расстреливать каждого, кто наперед будет замечен в грабеже. Сам — вот этой вот — расстреляю подлеца!» Борьба Чапаева с Фурмановым явно закончилась победой Фурманова. Под влиянием Фурманова в сознании Чапаева комдив регулярной Красной армии победил партизана. И эта победа Чапаева над самим собой — предвестник другой победы Чапаева. В следующих (5 и 6) частях социальный конфликт достигает своей кульминации — Чапаев разбивает каппелевцев.

И, наконец, в 7 и 8 частях дана развязка обоих конфликтов — Чапаев провожает Фурманова. Он его полюбил, он не хочет его отпускать, он стал другим человеком и долго и тоскливо глядит вдаль вслед удаляющемуся Фурманову. Противоречия между Фурмановым и Чапаевым сняты, конфликт изжит. В Чапаеве окончательно победил новый человек. В последнем бою белых с красными чапаевцы на-голову разбивают каппелевцев— наступает развязка, конфликт разрешен, одна из борющихся сторон уничтожена. И как бы для того, чтобы еще более подчеркнуть значение Фурманова для Чапаева, в конце фильма Чапаев гибнет в волнах Урала.

Так два конфликта в фильме —две линии борьбы, обусловленные друг другом, определяют всю линию единого действия.

Случайно ли возникло такое драматургическое построение в фильме «Чапаев»? Конечно, нет. Авторы пишут: «Если в «Спящей красавице», страдавшей целым рядом формальных увлечений нашей кинематографической юности, мы не сумели показать полноценных людей, а дали лишь схемы, и показали не события, а только внешность событий, то в «Личном деле» мы, показав уже живых людей, не сумели выявить всю сложность взаимоотношений этих людей («Чапаев», Кинофотоиздат, 1936 г., стр. 53). Обращаясь же к Чапаеву, они пишут: «Мы хотели показать, как мы говорили в своей заявке, людей, которые движут события, и события, которые движут и раскрывают этих людей, взаимосвязь этих двух линий — линии человека и линии событий — была для нас центральной и творческой задачей в этой картине» (подчеркнуто нами — **Г. Ч.**).

Таким образом основной принцип драматургии «Чапаева» очень четко сформулирован его авторами. Авторы фильма блестяще разрешили поставленную перед собою задачу: соединили в одном фильме линию событий («Броненосец Потемкин») с линией человека («Мать»), показали, как человек, меняя окружающую его действительность (Чапаев), меняется сам. В показе этих двух линий, их взаимосвязи и заключается то качественно новое, что

«ДАЛЬНИЙ ВОСТОК»

Авторы режиссеры Г. и С. Васильевы.
Операторы А. Сигаев и М. Дудко. Ленфильм.

внесла картина «Чапаев» не только в советское кино, но и в мировую драматургию вообще.

И особенно замечательно, что параллельно с созданием «Чапаева» совершенно самостоятельно стремился к тому же Вс. Вишневский в своем сценарии «Мы из Кронштадта». Вначале перед сценаристом рисуется только одна событийная сторона будущего фильма. Только о событиях говорят его первые наброски (см. Вс. Вишневский «Мы из Кронштадта». Изд-во «Искусство», 1936 г., стр. 19).

В октябре 1933 г. первый литературный вариант сценария написан, и начинается его обсуждение. Быть может, в процессе критики, иногда не понимающей основного замысла автора, сам драматург приходит к полному осознанию того, что он сделал. На тематическом совещании в ответ на указания ряда товарищей, что в сценарии неправильно показывается антагонизм между красной пехотой и матросами, Вишневский выступает с заявлением, которое показывает, что его интересуют не только события, но еще больше и люди. «Корни старого очень сильны в людях. Когда я говорю о жизни, я говорю так, как я ее вижу, чувствую, знаю. Смешно от меня требовать этакий энтузиастический Кронштадт. Разве вы не понимаете, что я даю Кронштадт с его глубочайшими старыми корнями. Разве вы не понимаете, что я говорю о людях: смотрите, какой темной и страшной была жизнь, как трудно было, дерясь с врагом, еще драться с самим собою?» «А меня интересует самый первичный процесс, хочу видеть, как зерно падает на землю и как пробивается первый росток. И я слежу непрерывно за душами, за сознанием своего низкорослого матроса и его друзей. Это и есть замечательнейший процесс перерождения людей» (там же, стр. 98—99, подчеркнуто нами.—**Г. Ч.**).

Если мы обратимся сейчас к драматургии фильма «Мы из Кронштадта», то, несмотря на совершенно другой стиль, чем в «Чапаеве», мы должны будем констатировать, что их идейная направленность и драматургическое построение в основном одинаковы: и в «Мы из Кронштадта» показано, как люди, меняя мир (Артем Балашов), меняются сами, и здесь налицо два конфликта: конфликт социальный — гражданская война — фронт и конфликт в сознании человека, в борьбе Балашова с самим собою, выраженной и в его отношениях с комиссаром и с пехотинцем.

В «Мы из Кронштадта», как и в «Чапаеве», на широком полотне грандиозных социальных столкновений показано перерождение человека. В картине дан человек, который сумел побороть в себе старое.

При первом просмотре картины может показаться, что основной конфликт в ней — это борьба с белыми.

Но это только первое впечатление. При более глубоком анализе совершенно отчетливо видно, что параллельно с первым конфликтом, в тесной связи с ним и им обусловленный развивается второй конфликт по линии взаимоотношения Балашова с «мамзель», с пехотинцем Васильевым, с комиссаром Мартыновым. И здесь, как и в «Чапаеве», окончательной победе красных над белыми предшествует окончательная победа Балашова над самим собою. Интересно, что первый конфликт не зарождается в фильме. Как и в «Чапаеве», он показан как данность. Конфликт же в сознании Балашова зарождается постепенно, развивается и разрешается в самой картине.

В первом столкновении матросов с пехотой мы уже имеем исходную завязку второго конфликта. Здесь, казалось бы, такое пустое, такое незначительное противоречие между пехотой и матросами, мимо которого можно было бы пройти. Однако выбор автором этого противоречия между матросами и пехотой дает возможность показать большую борьбу между старым и новым в сознании Балашова. Если вспомнить армию эпохи царизма, то станет понятным, как в царской армии сеялась рознь между отдельными родами оружия. В Артеме Балашове, несмотря на то, что он уже советский человек и идет «жизнь отчислять за голодающий пролетариат», живет еще много старого. Это показано через оставшееся от старого пренебрежительное отношение к другим родам оружия, это показано через оставшийся от старого анархизм в сознании братишки. Очень тонко развивает автор противоречие между пехотой и моряками, которое раскрывает противоречие в сознании героя. В Артеме Балашове да и в других матросах старые традиции царского флота живут крепко. В ряде сцен мы видим, что матросы противопоставляют себя не только пехоте, но и «некоторым штатским». Недоброжелательный прием комиссара в фильме сделан не так резко, как в авторском сценарии, иначе фигура комиссара была бы принижена, но и в одной реплике: «Я спрашиваю некоторых штатских» показана та косность, которая жила в сознании матросов. Бесконечные стычки Балашова с пехотинцем из-за женщины проходят почти через всю картину. В авторском сценарии был эпизод отказа матроса итти в атаку перебежкой, потому что это дело пехоты. В картине этого нет. Но в ярком эпизоде с танком опять показано столкновение пехоты с матросами, показано, как матросы пренебрежительно относятся к пехоте.

Это противопоставление пехоты матросам на протяжении всего фильма отражает старое в сознании Балашова. После того как происходит колоссальная катастрофа, кульминация первого социального конфликта, Балашов начинает понимать, что никакого противоречия между пехотой и матросами нет. События, в которых он участвовал, переделали его самого. Образ Артема колоссально вырастает и, что совершенно замечательно, благодаря такому драматургическому построению сюжета несимпатичный вначале герой Балашов становится близким и дорогим зрителю. Он перерождается не только внутренне, но и отношение к нему зрителя меняется. Начинаешь чувствовать к Балашову такую же любовь, как и к комиссару.

Благодаря такому построению драматургии развязка фильма воспринимается исключительно эмоционально. Когда смотришь на Балашова, который приезжает в Кронштадт и кричит, что пехота осталась одна, то видно, что противоречия, которые были между матросами и пехотой, превращаются в свою противоположность. Матросы спешат на помощь пехоте, а красная пехота ждет помощи от Кронштадта. И встреча Василия и Артема уже предопределена как радостная встреча. Когда Артем говорит в конце: «А ну, кто еще хочет на Петроград?», то в этих словах звучит возглас человека, который видит весь новый социалистический мир монолитным. Противоречия прошлого в этом человеке уже сняты.

В «Чапаеве» и в «Мы из Кронштадта» дана гражданская война, показаны бои красных с белыми, действие в фильме развивается на фронте и в прифронтовой полосе. В этом отношении совершенно отличен от них фильм «Депутат Балтики». В «Депутате Балтики» убит всего один человек — расстрелян спекулянт, не показано ни одного выстрела, они слышны лишь несколько раз за кадром. И все же драматургическое построение «Депутата Балтики» во многим схоже с драматургическим построением «Чапаева» и «Мы из Кронштадта». И здесь, как и в первых двух фильмах, даны два конфликта, две линии борьбы. И здесь, как в первых двух картинах,

социальный конфликт показан как данность. Пусть в «Депутате Балтики» нет ни окопов, ни атак, но борьба революции с контрреволюцией и здесь разворачивается от начала до конца фильма. Она начинается с первых кадров картины, когда Куприянов ловит спекулянта хлебом и расстреливает его, она продолжается в университете, где реакционные профессора издеваются над статьей Полежаева, а студенты бойкотируют экзамен, она идет и в спорах профессора Полежаева с Воробьевым, она развивается в типографии, где печатаются контрреволюционные листки, а набор книги Полежаева разбирают, она достигает своей кульминации во время заседания комитета саботажников, где Бочаров уже вынужден арестовать Воробьева, и она завершается в конце картины, когда большая часть делегатов Петросовета прямо с заседания отправляется на фронт. И параллельно с этой линией борьбы мы видим подлинную трагедию, которую переживает Полежаев, покинутый теми, кого он считал своими друзьями.

Эта линия борьбы Полежаева с самим собою тоже имеет свое нарастание и свою кульминацию в фильме. Полежаев борется с собою и тогда, когда он, маскируя свое одиночество перед Воробьевым, просит жену играть за закрытой дверью веселый вальс и вешает на вешалку шубы и шляпы; он борется с самим собою и тогда, когда с обидою говорит: «И профессоров стреляют»; он борется и тогда, когда, слыша выстрелы, вслух произносит свою мысль, что он никому не нужен, и быть может он сильнее всего чувствует свое одиночество в тот момент, когда вместо ожидаемых гостей приходит за чаевыми дворник.

Чапаев боролся с Фурмановым, и Фурманов победил Чапаева. Артем Балашов противопоставлял себя всем, кто не «альбатрос — скиталец морей», но комиссар Мартынов и еще более события, в которых он участвовал, превратили его из анархистов в большевика. Пусть не так велико перерождение профессора Полежаева в «Депутате Балтики», но и он прозрел, увидел, что он вовсе не один, что о нем беспокоятся, его ценят, его любят те люди, которым, по его мнению, было не до профессоров и науки в этот момент.

Постепенно, с развитием социального конфликта, идет развитие второго конфликта в сознании Полежаева, его трагедия одиночества, и так же постепенно профессор обретает новую гармонию своего сознания. Вначале только намек. Бочаров говорит с Полежаевым о физиологии растений в момент, когда студенты не хотят ему сдавать экзамен, говорит ему о том, что он в ссылке в Сибири думал, что революции когда-нибудь понадобится эта наука. Затем идут овации, которые устроили Полежаеву матросы за чтение лекции о жизни, внимание Куприянова, которого он пригласил к себе на чай, появление Бочарова в тот момент, когда казалось, уже никто из гостей не придет. Кульминации эта линия борьбы достигает во время телефонного разговора с Лениным. Этот разговор уже снимает начисто весь внутренний конфликт. Когда же профессор с мировым именем обращается на заседании Петросовета к ложе иностранных дипломатов и журналистов с речью: «Я остаюсь здесь с моим народом, с моим правительством, с моим пустым сейчас и голодным университетом, так как честь участвовать сейчас в священной революции я не уступлю им ни за какие виллы», становится ясным, насколько изменилось сознание профессора, который думал, что он никому не нужен.

Таким образом и в «Депутате Балтики», как бы эта картина ни была далека от «Чапаева», и в «Мы из Кронштадта», мы имеем две сюжетные линии — линию развивающихся событий и линию роста сознания человека, каждая из которых обуславливает другую. Профессор Полежаев, так же как и Чапаев и Балашов, меняя мир, сам изменился.

Перед нами возникает вопрос, к какому жанру следует отнести эти три фильма. В литературе мы часто встречаем безапелляционное утверждение, что «Чапаев» и «Мы из Кронштадта» — эпопеи. Несколько сложнее обстоит дело с «Депутатом Балтики», которого трудно причислять так безоговорочно к этому жанру.

Для нас сейчас неважно — назвать ли эпопеей «Чапаева», «Мы из Кронштадта» и даже «Депутата Балтики». Гораздо важнее установить, вмещаются ли эти фильмы в рамки какого-нибудь определенного, до сего времени существовавшего драматического или эпического жанра или же они представляют собой нечто новое, созданное советской кинематографией, идейное содержание которой, а следовательно и формальные требования не могут уложиться в давно канонизированные жанры. На этот вопрос мы должны совершенно твердо заявить, что драматургия этих трех фильмов, наличие в них двух конфликтов, взаимно обусловленных, дают все основания утверждать, что здесь налицо новый жанр, созданный кинематографией Советского союза.

Гегель в своей «Эстетике» проводит различие между двумя видами конфликта — конфликта, свойственного эпическим произведениям, и конфликта, свойственного драматическому произведению. «С самой общей точки зрения можно отметить военный конфликт, как наиболее соответствующую эпосу ситуацию. Ибо в войне приводится в движение и переживает освежающий под'ем и деятельность именно весь народ, поскольку здесь целокупность как таковая вынуждается стать на защиту себя самой» (Гегель. «Эпическая поэзия», «Литературный критик», № 6, 1935 г., стр. 73). «Из драмы же, напротив, исключено голое происшествие с его лишь внешними препятствиями, поскольку внешнее не может сохранить здесь за собою самостоятельного права, а должно происходить из цели и внутренних намерений индивидуумов, так что случайности, если они даже и вторгаются и кажутся определяющими результат, все же должны находить свою истинную основу и свое оправдание во внутренней природе как характера и целей, так и коллизий и необходимого их разрешения» (там же).

Более полного, исчерпывающего определения поэтической и драматической поэзии, чем у Гегеля, на сегодня мы не имеем. Эти же две цитаты показывают, что в проанализированных выше трех фильмах мы имеем одновременно оба вида конфликтов, неразрывных друг от друга: эпический конфликт — линия событий и драматический конфликт — борьба в сознании Чапаева, Балашова, Полежаева.

Если же мы обратимся к характерам, их построению и попробуем через них определить по Гегелю, куда отнести эти два фильма, — к эпическому или драматическому жанру, то и здесь мы столкнемся с тем же противоречием. «В этом смысле можно утверждать, что в эпосе, а не в драме, как это обычно принимают, господствует судьба. Драматический характер сам создает свою судьбу родом той цели, которой он хочет добиться в ряде коллизий при данных и знакомых им обстоятельствах, для эпического же характера она, напротив, создается, и эта сила обстоятельства, навязывающая деянию его индивидуальный облик, указующая человеку его удел и определяющая исход его поступков, представляет собою подлинное господство судьбы» (Гегель. «Эпическая поэзия», «Литературный критик», № 8, 1935 г.).

Выше анализируя характеры Чапаева, Балашова, про-

фессора Полежаева, мы показали. что они, меняя мир, сами менялись, то есть, по Гегелю, в них мы находим признаки и драматического характера, и эпического. Чапаев, Балашов, Полежаев сознательно меняли мир, окружающую действительность. В этом драматургическая целеустремленность их характеров. Но и новый изменяемый ими мир в свою очередь менял их самих, их судьбу. В этом эпическая обусловленность их характеров.

Правильность нашего анализа подтверждается тем, что при проверке и по конфликтам и по характерам, всегда взаимно обусловленным, мы приходим к одним и тем же результатам — в «Чапаеве», «Мы из Кронштадта», «Депутате Балтики» налицо элементы и эпического, и драматического жанров.

Наличие в одном художественном произведении вполне закономерного сосуществования эпического и драматического — первая внешняя особенность нового жанра. Но это не единственная особенность этих картин. Мы видим, как в образах и Чапаева, и Артема Балашова, и профессора Полежаева был налицо разлад с окружающей действительностью, разрыв внутри сознания как результат противоречия сознания с действительностью, то есть трагедия. И вместе с тем, несмотря на трагичность этих характеров, они нами воспринимаются в оптимистическом звучании, они призывают не к отрицанию, а к установлению новых жизненных отношений, они не гибнут в неравной борьбе с самим собою, а обретают гармонию, несмотря на свою трагичность, утверждают новые жизненные начала. Это вторая особенность нового жанра, если его сравнивать с установившимися. Таким образом в этих фильмах мы видим признаки нового жанра оптимистической трагедии и эпической драмы.

Едва ли нужно сейчас искать название этого нового жанра. Гораздо существеннее другое. Этот новый жанр дает возможность художнику полнее, всестороннее отразить в искусстве действительность, дать в своем произведении жизнь со всеми ее противоречиями, с ее эпической широтой и драматической глубиной, в ее трагедийном аспекте и в ее оптимистическом звучании. Этот новый жанр, оставаясь по целому ряду формальных признаков (единство действия, показ, а не рассказ) драматическим, в то же самое время не ограничивает художника, а дает возможность по-новому использовать в одном произведении искусства все возможности других жанров. Это вполне закономерно. Самое идейное, самое передовое искусство не может оставаться только передовым по содержанию, оно становится наиболее совершенным и по форме.

«ДОЧЬ РОДИНЫ»

Сценарий И. Зельцера. Режиссер засл. деят. иск. В. Корш. Операторы Б. Рябов и Е. Шапиро. Белгоскино. На фото нар. арт. Союза ССР М. Блюменталь-Тамарина в роли бабки Марфы.

ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ КОЗИНЦЕВА И ТРАУБЕРГА

Ф. БАРАНОВ

Интересен и своеобразен творческий путь, который прошли создатели фильмов «Юности Максима» и «Возвращения Максима» Григорий Козинцев и Леонид Трауберг.

В 1920 г. в Петрограде появились едва достигнувшие совершеннолетия два молодых человека, связавших в дальнейшем свою творческую жизнь одним и тем же стремлением — служения новому советскому искусству.

5 декабря 1921 г. в Петроградской вольной комедии был организован Диспут об эксцентрическом театре. Одними из организаторов этого диспута и докладчиками были Л. Трауберг, Г. Козинцев. Через полгода—9 июля 1922 г. — состоялось открытие «Фабрики эксцентрического актера» (ФЭКС). Тут же было провозглашено создание «Депо эксцентриков» под руководством Козинцева, Трауберга, Юткевича.

Первая постановка ФЭКСа состоялась 25 сентября 1922 г. в зале Пролеткульта. На сцене был представлен трюк в трех актах — «Женитьба».

В том же 1922 г. ФЭКСы издали в свет свой декларативный сборник «Эксцентризм», явившийся для них тогда своего рода теоретической платформой и программой деятельности. В этом сборнике ФЭКСы провозглашали свои требования актеру, режиссеру, драматургу и художнику.

«Мы подаем четыре свистка.

1. Актеру — от эмоции к машине, от надрыва к трюку. Техника — цирк. Психология — вверх ногами.

2. Режиссеру — максимум выдумки, рекорд изобретательности, турбина ритмов.

3. Драматургу — сцепщик трюков.

4. Художнику — декорации вприпрыжку.

К свистку пятому — от публики мы готовы и помните: американец Марк Твэн сказал: «Лучше быть молодым шенком, чем старой райской птицей».

ФЭКСы кричали: « Мы — эксцентризм в действии.

1. Представление — ритмическое битье по нервам.

2. Высшая точка — трюк.

3. Автор — изобретатель-выдумщик.

4. Актер — механизированное движение.

5. Пьеса — нагромождение трюков».

Эксцентризм ФЭКСов не явился чем-то новым в театральной жизни Петрограда того времени.

Еще несколькими годами раньше в Петрограде осуществилось несколько постановок в эксцентрическом плане. Среди них можно назвать постановку Анненкова «Первый винокур», постановки Радлова, в Москве — постановки Мейерхольда, Эйзенштейна, Форрегера и других. Правда, было бы неправильным считать, что все они были выражением одних и тех же тенденций в искусстве, но так или иначе, в той или иной степени для всех авторов было характерно увлечение эксцентризмом.

Таким образом и постановки ФЭКСов — «Женитьба» и «Внешторг на Эйфелевой башне» — явились результатом того своеобразного увлечения эксцентрикой, которое было характерно главным образом для группы театральных работников в первые годы революции.

Эксцентризм ФЭКСов явился попыткой противопоставления левых форм искусства реакционным тенденциям академических театров, саботировавших порой мероприятия советской власти в области репертуара и упорно боровшихся за старый репертуар.

Борясь против оборонявшегося от современности реакционного искусства, они огульно отбрасывали все классическое наследство, противопоставляя каноническим формам — опере, трагедии, драме — цирк, мюзик-холл, эксцентризм.

В известной мере на ФЭКСов оказал влияние западноевропейский и русский футуризм.

Теоретические высказывания ФЭКСов в этот период были немногочисленны. Они исчерпывались названным сборником «Эксцентризм».

Их постановки «Женитьба» и «Внешторг на Эйфелевой башне» ни в какой степени не выходили из ряда эксцентрических постановок других молодых театров Петрограда и Москвы.

Эти постановки были насыщены огромным количеством самых различных трюков, сальто-морталей, кульбитов и т. д., но они ничего общего не имели с настоящими театральными спектаклями.

Эти постановки были лишены какой бы то ни было общественной значимости. Их авторы пытались, работая в плане эксцентрики, ошеломить публику необычными в гоголевской «Женитьбе» цирковыми трюками, бросить вызов эстетам и любителям классического искусства.

Театральные работы ФЭКСов не имели широкого общественного резонанса и серьезной оценки в специальной и общей прессе. Об'ясняется это отчасти и тем, что своего театра у ФЭКСов не было. «Женитьба» и «Внешторг на Эйфелевой башне» были в театральной практике Петрограда явлениями эпизодическими.

Вполне нашли себя ФЭКСы лишь в кино. Нашли себя не сразу, а проделав длинный и сложный путь.

В 1924 г. Козинцев и Трауберг перешли на работу в кино, организовав киномастерскую ФЭКС. Первым фильмом этой мастерской была эксцентрическая агиткомедия, шарж в трех частях «Похождения Октябрины» по сценарию и в постановке Григория Козинцева и Леонида Трауберга.

Первую работу ФЭКСов в кино характеризует ориентация на американскую кинематографическую технику, воспринятую ими несколько односторонне.

В одном из самых ранних высказываний ФЭКСов о кино, в статье «Рыжий на помощь» (1922 год, май, сборник «Эксценстризм») Л. Трауберг признается:

«Демонстрации фильмов «Тайны Нью-Йорка», «Маска, которая смеется». Это значило — курс на кинокомическую кинодетектив. С их помощью революция в кино».

Свою учебу у американской кинематографии подчеркивает также Григорий Козинцев в докладе «Техника на

службе кино», сделанном им в марте 1935 г. в Ленинграде в связи с итогами кинофестиваля.

Говоря о периоде расцвета американской послевоенной кинематографии, о появлении ряда замечательных фильмов Давида Гриффитса («Сломанная лилия», «Ураган в Техасе», «Нетерпимость»), Козинцев указывает: «Эти картины учили нас реализму, хотя этот реализм был, конечно, не показательный, не диалектический. Они научили нас стихии кинодвижения. Особенно это было замечательно в первых ковбойских картинах. Все эти специфические свойства американской выразительности — крупный план, монтажный метод и т. п., критически переработанные, перешли в наши картины. Это был наиболее правильный рост, который мы взяли у мирового кино».

Леонид Трауберг в 1924 г. выступает со статьей «Кино, как кино», где отчетливо определяет те тенденции, которые ФЭКСы кладут в основу своей творческой работы в кино. Это — курс на кинокомическую, кинодетектив, сцепку приемов и трюков.

«...Подход к сценарию с точки зрения сюжета — подход устарелый и решительно ничего не говорящий.

Местопребывание настоящих киноприемов всего вероятнее в американских (отчасти и прочих) комических. И то, что именно в этих фильмах сюжет окончательно убит и не нужен, заменен сцепкой приемов и трюков, показывает, что в 1924 г. дело не в «новом оригинальном сюжете». Дело в новом подходе к кино».

Чем же об'ясняется недооценка сюжета и провозглашение трюка основой киноискусства, чем об'ясняется увлечение ФЭКСов в этот период американской трюковой комедией?

В той же статье Л. Трауберг указывал, что сюжеты фильмов, заполняющих наши экраны, избиты, что варьируются лишь имена и места действия.

Есть несколько средств замены сюжета, говорит он: ставка на актера (известного и способного), но «играет ли Мэри Пикфорд, лучшая или худшая актриса, фильма ставится лучше с частичной точки зрения игры, не с общей киноточки зрения, потому что кино не театр, и никакая игра гения не превратит «уголь в алмаз».

Здесь необходимо вспомнить, какие фильмы заполняли наши экраны к приходу ФЭКСов в кино, так как это в известной мере определило направление творческой деятельности ФЭКСов в течение первых лет их киноработы.

«Когда мы пришли работать в советскую кинематографию,—говорил Козинцев на конференции операторов в Ленинграде, — мы застали ленинградскую фабрику заполненной историческими картинами, снимающимися наивно-натуралистическим принципом.

Все генералы, цари, солдаты и т. д. снимались, главным образом, с упором на показ костюмной мастерской, которой фабрика гордилась. Снимали костюмы и в них актеров — вот что было в это время основным.

И мы прежде всего захотели во внешней части картины заменить этот парад исторических костюмов ощущением эпохи, т. е. заменить каким-то целостным образом, стилем общего, а не натурализмом деталей».

Ошибка ФЭКСов в это время заключалась в том, что революцию в кино, борьбу против рутины и консервативности старых кинематографистов ФЭКСы рассматривали прежде всего не в борьбе за овладение новой советской тематикой, а в поисках новых выразительных средств. Они предполагали, видимо, что, овладев новыми киноприемами, они смогут противопоставить свое творчество методам русской дореволюционной кинематографии, которыми еще продолжала работать значительная часть кинорежиссеров этого времени. Таким образом в ту пору цель их работы сводилась к формальным исканиям. К счастью, ошибка эта была понята ими и осознана полностью раньше многих других творческих работников в кино, стоявших на позициях формализма, что доказывают их последние фильмы.

В первое время увлечение формализмом не было достаточно осознано самими ФЭКСами.

Лишь только после ряда совершенных ошибок в этой области, после того как партия и советская печать указали Козинцеву и Траубергу на их ошибки, ФЭКСы поняли, что «необходимо перестраиваться (не только в названии), что дальше так работать нельзя, что надо охватывать советскую действительность и главное дело — надо искоренять формализм».

В 1925 г. ФЭКСы сняли вторую короткометражную детскую комедию — «Мишка против Юденича». Эта картина, так же как и «Похождения Октябрины», была построена на эксцентрике и трюках.

В 1925 — 1926 гг. ФЭКСы выступили уже с полнометражным фильмом «Чортово колесо» или «Моряк с Авроры».

Фильм был поставлен по сценарию А. Пиотровского, находившегося тогда под очень сильным влиянием формализма. Основной идейный порок этого фильма был заложен в сценарии. В основу сюжета фильма было положено совершенно нетипичное для нашей советской действительности явление.

Молодой моряк с «Авроры» Шорин, увлекшись развлечениями народного дома и случайной знакомой, отстает от ушедшего в плавание корабля. Он попадает в компанию уголовщиков, обитателей Хазы, становясь об'ективным соучастником их преступлений. Преодолевая целый ряд колебаний и внутреннюю борьбу, в конце концов Шорин все же возвращается на корабль.

Выбор такой темы неслучайно вызвал протесты советского зрителя и прежде всего краснофлотцев. Потребовалась дополнительная работа над фильмом прежде, чем его можно было выпустить на экран. Но все же и переработка фильма не позволила сколько-нибудь серьезно преодолеть его идейные пороки.

Что же означала, однако, для ФЭКСов работа над этим фильмом? Прежде всего, переход к сюжетному полнометражному произведению от прежних короткометражных эксцентрических агиткомедий.

Это была настоящая проба своего киномастерства. И в «Чортовом колесе» ФЭКСы не отказались от своих эксцентрических приемов. Но эти эксцентрические приемы были уже в какой-то степени сюжетно мотивированы. ФЭКСов еще прежде всего интересовал показ внешне выразительных вещей и событий. Возможность показа в кино того, что нельзя было дать в театральных постановках, как, например, показ американских гор, чортова колеса и т. д., была для ФЭКСов очень заманчивой. И нужно отдать им справедливость — они эту возможность использовали блестяще. При этом не следует забывать, что вся первая часть, в которой показаны развлечения народного дома, была создана режиссером Козинцевым и Траубергом, а не сценаристом. В сценарии Пиотровского не было эпизода в народном доме.

«Чортово колесо» явилось свидетельством того, что ФЭКСы удачно овладевали техникой кино, монтажем, ритмом, композицией кадра и т. д., причем в основном ФЭКСы в этот период учились техническим приемам и выразительным средствам кино у американцев. Вспоминая, например, монтаж первой части фильма (эпизод в саду народного дома), нетрудно убедиться, что нарастание напряжения фильма достигается параллельным монтажем взволнованного, думающего, как бы не опоздать на корабль Шорина и крейсера, готового к отплытию

Этот довольно старый прием параллельного монтажа, так широко распространенный в американских детективах и мелодрамах, был умело использован ФЭКСами в «Чортовом колесе».

Но главным достижением ФЭКСов в «Чортовом колесе» была их работа с актерами, причем не с известными актерами, а с актерским молодняком, за воспитание которого они с таким увлечением взялись с первых же дней организации ФЭКС.

Л. Трауберг в статье, озаглавленной «Как на чортовом колесе» (Газета «Кино», Ленинград, № 9, 1926 г.) писал:

«...завтра разрежет воды кино наш крейсер, может быть, уступающий броненосцам, но все же надеемся крепкий крейсер — «Чортово колесо», в котором кроме прочего ФЭКС даст советскому кино если и не 30 то 10 актеров, крепких, своеобразных, опытных и все же молодых, как и сам 4-летний ФЭКС.

Ставка на актера — наша ставка. Если мы еще и не выиграли, то все же «поставили ее в «Чортовом колесе». Но мы ее выиграем!»

И ФЭКСы действительно выиграли эту ставку, свидетельством чего является весь их дальнейший творческий путь.

Необходимо также отметить, что ФЭКСы боролись за крепкий, работоспособный творческий коллектив в кино буквально с первых же дней своей работы.

«Мы хотим быть сильны не отдельной крепостью сценария, режиссерской работы или игры премьера, а тесной работой коллектива, на 90 процентов состоящего из актеров» (Л. Трауберг, «ФЭКСы о себе». Газета «Кино», № 19, 1926 г.).

Действительно, весь дальнейший творческий путь этих мастеров показывает, что они все время боролись за крепкий постановочный коллектив, работая не только с постоянным актерским коллективом, но и постоянным оператором А. Москвиным и другими членами постановочной группы. Громадная заслуга в создании фильмов принадлежит заслуженному деятелю искусств оператору Москвину, непрерывно работающему вместе с Козинцевым и Траубергом с начала их творческой деятельности. Москвин, работая в коллективе ФЭКСов, достиг огромного художественного мастерства.

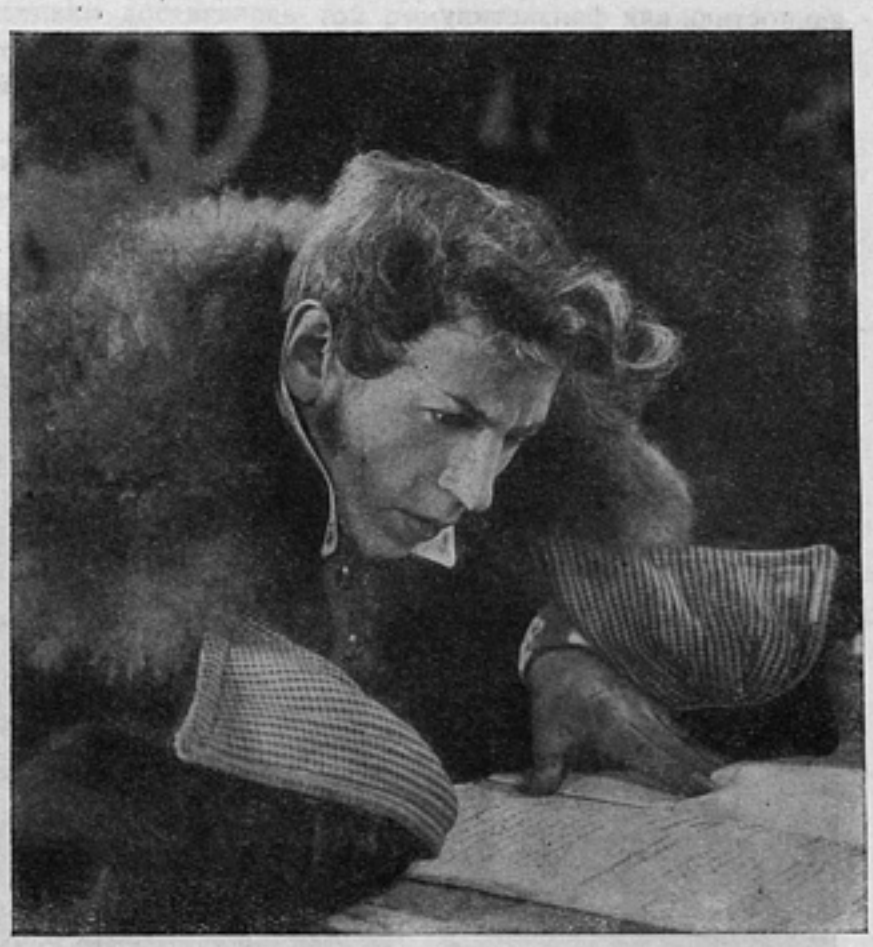
Вслед за «Чортовым колесом» в 1926 г. Козинцев и Трауберг выпускают на экран киноповесть «Шинель», сделанную, как они называли тогда, «в манере Гоголя», по сценарию Ю. Тынянова.

В этот период (1925 — 1926 гг.) в нашей кинематографии наблюдалось некоторое увлечение экранизацией литературных произведений.

Но если В. Пудовкин работал над экранизацией замечательной революционной повести Горького «Мать» (по сценарию Н. Зархи), успех которой далеко превзошел успех всех предыдущих фильмов, то молодые кинорежиссеры Козинцев и Трауберг взялись за постановку совершенно неактуальной для нашего времени темы и продолжали стоять в стороне от революционной тематики.

Этот период характерен для ФЭКСов, с одной стороны, продолжением их формальных исканий, а с другой, что еще более важно, стремлением к тематике, рисующей мучительное одиночество человека. Это находит свое выражение не только в выборе такой темы, как «Шинель», но в известной мере и в фильме «Чортово колесо», где окружающая Шорина, чуждая ему социальная среда еще более подчеркивает его одиночество.

Прежде всего следует отметить, что «Шинель» сделана ФЭКСами не только под большим влиянием ленинградской школы формалистов, но по существу именно с позиций формализма.



«ШИНЕЛЬ». Режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг. Оператор засл. деят. иск. А. Москвин. Ленинградская кинофабрика, 1926 г.

То, что автором сценария являлся один из тогдашних основоположников формализма в литературоведении Ю. Тынянов, наложило отпечаток на это произведение ФЭКСов как произведение формалистическое. Но не меньшее влияние, чем самый материал сценария Тынянова, оказала на Козинцева и Трауберга статья Б. Эйхенбаума «Как сделана «Шинель» Гоголя».

Как признано всей литературной критикой (за исключением формалистов и прежде всего Б. Эйхенбаума), основной идеей гоголевской «Шинели» является проповедь человеколюбия и гуманности, причем свое выражение эта идея находит в создании образа мелкого честного чиновника, забитого жизнью бедняка, почти безропотно сносящего все обиды, все жестокие удары судьбы.

Хотя конец повести трактован Гоголем в фантастическом духе, однако за этой фантастичностью был скрыт реальный протест против бездушного, безразличного отношения к маленьким людям, протест против жестокости николаевской эпохи.

В основу анализа гоголевской «Шинели» Эйхенбаум кладет звуковую сторону повести, а центр тяжести с идеи произведения перекладывает на приемы сказа.

Эйхенбаум утверждает, что «Композиция у Гоголя не определяется сюжетно. Сюжет у него всегда бедный, скорее нет никакого сюжета, а взято одно только какое-нибудь комическое (а иногда даже само по себе вовсе некомическое) положение, служащее как бы толчком или поводом для разработки комических приемов».

Основную идею у Гоголя Эйхенбаум рассматривает как «сентиментально-мелодраматическую декламацию, как побочный художественный прием».

Эйхенбаум утверждает, что «дело вовсе не в «ничтожестве» Акакия Акакиевича и не в проповеди гуманности к малому брату, а в том, что, отгородив всю сферу повести от большой реальности, Гоголь может соединить несоединимое, преувеличивать малое и сокращать большое, одним словом, он может играть со всеми нормами и законами реальной душевной жизни».

Таким образом Эйхенбаум рассматривает «Шинель» Гоголя как гротеск, лишенный реальности, как игру с реальностью, как фантастику.

«В анекдоте с чиновником, — пишет Эйхенбаум, — был ценен именно этот фантастически ограниченный, замкнутый состав дум, чувств и желаний, в узких пределах которого художник волен преувеличивать детали и нарушать обычные пропорции мира».

Следуя Эйхенбауму, ФЭКСы не поняли или, вернее, не хотели понять основной идеи Гоголя. Они пошли по пути игнорирования Гоголя, гениального реалиста, признавая только гоголевскую романтику, односторонне и ложно ими понятую. ФЭКСы истолковали гоголевскую «Шинель» как фантастическое произведение, лишенное какой бы то ни было реальности, и неслучайно, что фантастика, которой пронизана их «Шинель», привела ФЭКСов к экспрессионизму и внешнему подражанию Гофману.

ФЭКСы, нарушив органическую ткань гоголевской «Шинели», создали лишь сцепление разрозненных эпизодов, взятых из нескольких произведений Гоголя. Поэтому сюжет гоголевской «Шинели», несмотря на незначительное расширение его фабулы, оказался разбит и потерял свою цельность. Получилось необычайно растянутое киноповествование, лишенное сюжетной компактности.

Такая трактовка «Шинели», естественно, привела ФЭКСов к экспрессионизму, которым проникнут фильм, начиная от игры актеров и кончая светом и иными выразительными средствами.

Конечно, экспрессионизм в этом фильме не был органичным для авторов, он скорее был стилизацией, вызванной не реалистической, а условно-романтической трактовкой темы.

«Шинель» вместе с тем явилась для ФЭКСов новой попыткой поисков выразительных средств кино. Элементы эксцентризма хотя и имели в этом фильме свое место, но уже не они характеризовали фильм.

Но все же в основе фильмов Козинцева и Трауберга всегда стоит центральный образ (Шорин в «Чортовом колесе», Башмачкин в «Шинели», Суханов и Медокс в «СВД», Жан и продавщица в «Новом Вавилоне», учительница Кузьмина в «Одной»). Режиссеры даже в ранних работах пытаются наделить эти образы реалистическими чертами. Искание реалистических путей у ФЭКСов шло не через увлечение показом бытовых вещей и не через натурализм, а прежде всего через создание атмосферы событий, обстановки, в которой действуют герои.

Время и зритель требовали от режиссеров фильма на подлинно советском материале. Подходящего сценария

«СВД»

Режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг. Оператор засл. деят. иск. А. Москвин, Ленинградская кинофабрика, 1927 г.

«НОВЫЙ ВАВИЛОН»

Режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг. Оператор засл. деят. иск. А. Москвин. Ленинградская кинофабрика, 1929 г. На фото засл. арт. Е. Кузьмина в роли Луизы, засл. арт. И. Чувелев в роли Жана и засл. арт. А. Кострички в эпизодической роли.

не было, и вот мы видим, что Козинцев и Трауберг впервые сами пишут полнометражный сценарий комедии «Братишка», постановку которой они осуществляют в 1927 г.

Идея фильма — несложна. В основе ее лежит агитация за режим экономии. «Братишка» — это старый, износившийся грузовик, который выбрасывает бесхозяйственный директор, мечтающий получить из-за границы новую машину. Другой, более расчетливый директор приобретает «Братишку» и ремонтирует его. Бесхозяйственный директор лишился старого грузовика и не получает новой машины.

Неудача этого фильма об'ясняется прежде всего незначительностью взятого авторами материала, а также слабостью драматургического построения фильма. Это, пожалуй, одна из наиболее слабых работ Козинцева и Трауберга.

«Братишка» не являлся органическим поворотом ФЭКСов на новый путь советской тематики.

Следующим этапом в творческом пути Козинцева и Трауберга явился переход к постановке революционно-исторических фильмов — «СВД» (1927 г.) и «Новый Вавилон» (1928 г.).

Факт перехода к революционно-исторической тематике уже сам по себе был положительным явлением для ФЭКСов. Ряд советских режиссеров в то время прокладывал свой путь к социалистическому реализму через постановку историко-революционных произведений. Одним это удавалось легче, другим — труднее.

«СВД» ставился по сценарию Ю. Тынянова, значительно переработанному режиссерами.

Авторы подошли к теме о декабристах как личной романтической мелодрамме, изображенной на фоне восстания.

В основу фильма была положена судьба декабриста Суханова и провокатора Медокса. Авторов фильма больше интересовала индивидуальная судьба героя (Суханова), чем самое восстание декабристов. Суханов выступает в фильме как одинокий герой, противопоставленный своей эпохе. Такая трактовка основного образа в значительной степени определила ту безысходность и пессимизм, которыми пронизан весь фильм.

Основной ошибкой постановщиков являлось то, что они шли не от изучения исторических материалов, т. е. прежде всего познания исторической действительности, а от изучения художественных стилей того времени. Это отчасти привело ФЭКС в «СВД» к стилизаторству и эстетизации.

Следует особо остановиться на изобразительной стороне фильмов Козинцева и Трауберга, прежде всего на том, что помогало созданию романтической атмосферы кадра.

В большинстве ранних фильмов это в значительной степени достигалось той романтической функцией пейзажа, которая характерна была прежде всего в «СВД» и отчасти и для «Шинели» и «Нового Вавилона».

Авторы фильма богато использовали снежную метель, вьюгу, дым, дождь и т. д. для усиления выразительности ряда сцен.

В значительной степени этой романтической атмосфере кадра способствовало также и виражирование фильмов в синие цвета, в которые окрашены были почти целиком «СВД», «Шинель», а частично и «Чортово колесо».

Этот способ изображения природы был применен Козинцевым и Траубергом также в прологе «Юности Максима», что давало лишнее основание критике утверждать, что пролог «Юности Максима» сделан прежними методами ФЭКСов.

Увлечение изобразительной стороной фильма в значительной мере об'яснялось тем влиянием, которое продолжали оказывать на ФЭКСов ленинградские формалисты.

Но так или иначе «СВД» все же явился дальнейшим шагом вперед для ФЭКСов хотя бы в плане выбора тематики и совершенствования мастерства. Недаром В. Шкловский назвал «СВД» самой нарядной картиной своего времени.

Следует также отметить, что и в этом фильме ФЭКСы делали ставку не только на актера, но и на крепкий сюжет.

«ОДНА». Режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг. Оператор засл. деят. иск. А. Москвин. Ленинградская кинофабрика, 1931 г. На фото засл. арт. Е. Кузьмина в роли учительницы.

«Новый Вавилон», вышедший на экран в 1928 г., явился последней немой работой ФЭКСов. С этого времени ФЭКС как таковой перестает существовать.

Сам выбор темы, на которую пишут сценарий фильма «Новый Вавилон» Козинцев и Трауберг, показывает, что авторы пытаются уже по-серьезному подойти к темам, которые требовали от них зрители, в данном случае к теме Парижской коммуны. Как известно, сюжет фильма построен на эпизодах франко-прусской войны и Коммуны 1871 года.

Преодолев ряд ошибок предыдущих фильмов, Козинцев и Трауберг и в этом фильме не освободились полностью от недостатков своих прежних работ.

Образы героев фильма в «Новом Вавилоне» даны авторами как обобщенные образы-понятия, представительствующие от определенных социальных групп Франции. Так, хозяин магазина «Новый Вавилон» есть обобщенный образ-понятие хозяина буржуазного Парижа Второй империи. Иначе неясно, почему он является главенствующим лицом в разгроме революционного Парижа. Продавщица (Е. Кузьмина) есть также обобщенный образ-понятие девушки-коммунарки. Солдат Жан есть обобщенный образ солдата французской армии, тупого, забитого крестьянина, не понимающего всего смысла происходящих событий, являющегося слепым орудием в руках буржуазии в борьбе с коммунарами и приходящего к пониманию смысла событий через ужас расправы с коммунарами.

Этот схематизм образов, выраженный в таком примитивном обобщении, явился результатом ориентации авторов (в корне неправильной) не на изучение материала, а на стремление найти внешнее выражение стиля эпохи. С другой стороны, поиски изобразительной трактовки в искусстве того времени привели постановщиков к увлечению живописностью кадра, расплывчатого, построенного в манере французских художников-импрессионистов. Нет сомнения, что в «Новом Вавилоне» оператор фильма А. Москвин достиг огромного мастерства, но в очень значительной мере живописность кадров фильма имела еще самодовлеющий характер.

В «Новом Вавилоне» содержался достаточно большой груз прежних ошибок ФЭКСов, главным образом эстетство и стилизаторство .

К теме Парижской коммуны — одной из значительнейших историко-революционных тем — художники не смогли еще подойти с правильных позиций и раскрыть ее достаточно глубоко и полно.

Ясно, что «Новый Вавилон», несмотря на все свои достоинства, огромное формальное мастерство авторов, отнюдь не являлся еще тем фильмом, которого требовали от режиссеров советские зрители. Фильм был еще достаточно далек от социалистического реализма.

Фильм, как известно, вызвал целый ряд резких оценок критики и зрителей. Зритель не принял фильма за схематизм, вычурность художественных приемов, отсутствие простоты и ясности. Символика, условность, увлечение стилизаторством определили серьезные недостатки фильма.

Разоблаченные теперь «вожди» РАПП'а, клявшиеся на словах в своей преданности советскому искусству, а на деле боровшиеся с политикой партии в области искусства, почти безоговорочно взяли под защиту «Новый Вавилон», обрушившись на критиков фильма.

Разоблаченный теперь враг народа, троцкистский агент Авербах и его ближайшие приспешники по РАППу Киршон, Сутырин, подчинив своему влиянию и других руководителей РАППа, выступали с резкими выпадами против критиковавших «Новый Вавилон».

Выступление Авербаха и его соратников явилось попыткой дезориентировать молодых кинорежиссеров, помешать их творческой перестройке.

Но Козинцев и Трауберг, как настоящие художники, послушали массового зрителя, а не рапповских двурушников и закоренелых эстетов.

Совершенно очевидно, что враг народа Авербах и его подручный Киршон и др. хотели увести Козинцева и Трауберга с правильной дороги советского искусства. Тот же Киршон на диспуте, организованном московским АРКом по «Новому Вавилону» (11/III 1929 г.), выступил с разгромом критиков «Нового Вавилона», требовавших от советского фильма высокой идейности, а не эстетства и стилизаторства.

Козинцев и Трауберг в период 1931 г., когда рапповское руководство, возглавляемое Сутыриным, проводило вредную политику вытеснения художественной кинематографии так называемыми «агитпропфильмами», продолжали энергично бороться за создание художественных фильмов. Именно в этот период они усиленно работали над «Одной», вышедшей в 1931 г. на экран.

«Одна» — первая звуковая картина Козинцева и Трауберга — явилась дальнейшим шагом вперед в творчестве этих замечательных мастеров.

Постановка «Одной» означала для бывших ФЭКСов переход к современной советской тематике, к переосмыслению своей темы одинокого героя.

В основу написанного Козинцевым и Траубергом сценария была положена газетная заметка, сообщавшая о вылете из Ленинграда самолета для спасения жизни отморозившей ноги сельской учительницы.

Эта газетная заметка послужила толчком для создания фильма «Одна», содержание которой в основном сводится к следующему.

Молодая, только что окончившая педтехникум учительница Кузьмина по разверстке Наркомпроса направляется в отдаленный край Советского союза на работу. После большой внутренней борьбы, колебаний и проч., под влиянием слабо мотивированных авторами причин она соглашается ехать, отказываясь от своей личной жизни, принося в жертву все это не столько по чувству осознанного ею долга, сколько по случайным обстоятельствам. Попав на место работы, на Алтай, она оказывается одна в окружении классово враждебной среды. В первый момент ее не интересуют происходящие вокруг нее со-

бытия, в том числе и классовая борьба, ее интересует лишь работа учительницы. Только после того как шаман забирает ее учеников из школы, посылая их стеречь свое стадо, после целого ряда столкновений с шаманом она начинает понимать всю сложность классовой борьбы и становится ее участником. Но она — одна. Местная беднота почти не поддерживает ее, особенно в первое время. Шаман и его люди пытаются избавиться от учительницы Кузьминой. Согласившись подвезти Кузьмину в город на санях, один из этих людей оставляет учительницу одну среди огромных снежных равнин. Ее подбирают с отмороженными руками. Нужна срочная помощь. На помощь из центра вылетает самолет. Жизнь молодой учительницы — спасена.

Центральным образом фильма был взят человек нашей советской действительности, причем не герой, окруженный славой, а человек обыкновенный, каких в нашей стране миллионы.

Постановщикам фильма удалось достигнуть значительного драматического действия, доходящего почти до трагедийности.

Развертывание основной линии действия дано с неуклонным нарастанием и эмоционально глубоко волнует зрителя. Эмоциональной взволнованности фильма в значительной мере способствует музыка фильма, написанная Шостаковичем, и прекрасная игра Е. Кузьминой, глубоко волнующая зрителя.

Но не являются, однако, типичными для нашей советской действительности те условия и окружение, в которых изображена в фильме учительница Кузьмина. И в этом, пожалуй, наиболее слабая сторона фильма, дающая нам основание считать, что авторы еще не в состоянии были тогда выявить наиболее типичные явления нашей советской жизни, отделить их от явлений единичных, случайных.

Ведь в фильме трагичность возникает как результат тех условий, в которые попала Кузьмина, мечтавшая совсем еще недавно о том, «какая хорошая будет жизнь». Однако ее жизнь оказалась совсем не такой, какою она себе ее представляла, заканчивая педтехникум.

Людям нашей родины свойственны героизм и преданность своему делу. Но эти люди обычно не являются «одинокими героями», какой предстает перед нами учительница Кузьмина в «Одной».

И все же фильм «Одна» в этом смысле был значительным фильмом, показывавшим, что авторы его успешно преодолели свои прошлые формалистические ошибки.

«В чем была основная установка наших прежних работ? Одинокий человек перед огромной, в основном неправильно понимаемой нами эпохой. Таковы «Шинель», «Вавилон», даже «Одна»[1]. Но в «Одной» Козинцев и Трауберг начали уже переосмысление этой установки.

Конечно, Козинцев и Трауберг в «Одной» еще не сумели преодолеть некоторых ошибок прошлого. Это привело их к теме жертвенности героя, а отсюда и к несколько мрачному пессимистическому звучанию фильма. Не избавились они в «Одной» окончательно и от известного эстетизма, в частности в изобразительном плане (чрезмерное увлечение белым цветом и т. д.). Но несмотря на эти недостатки, фильм «Одна» является значительным шагом вперед в творчестве Козинцева и Трауберга на их пути к созданию фильмов о Максиме.

В чем причина указанных недостатков фильма?

Ошибки «Одной» прежде всего об'ясняются тем, что

[1] Л. Трауберг. «Как мы работали». Газета «Кино» от 4 января 1935 г.

«ОДНА». Режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг. Оператор засл. деят. иск. А. Москвин. Ленинградская кинофабрика, 1931 г.

мировоззрение авторов фильма было еще не вполне оформившимся и что вследствие этого Козинцев и Трауберг еще недостаточно правильно понимали явления советской действительности.

Процесс формирования мировоззрения художника — безусловно трудный и сложный процесс. Труден и сложен он был и для Козинцева и Трауберга, которые несли на себе груз формалистических увлечений, освобождение от которого пришло далеко не легко.

Мировоззрение художника определяют и его творческий метод и все его творческие удачи и неудачи. После уроков «Бежина луга» Эйзенштейна предельно понятной стала порочность мировоззрения такого художника, как Эйзенштейн.

То, что основные ошибки «Одной» лежали в мировоззрении художников, подтверждается их признаниями. «Для нас несомненно, — пишут Козинцев и Трауберг, — что ошибки «Одной» — это не те или иные технические неполадки или плохо сделанные кадры, а еще достаточно низкий уровень нашего мировоззрения»[1].

Вслед за «Одной» Козинцев и Трауберг приступили к работе над фильмом «Путешествие в СССР». Тема фильма, как ее формулировали Козинцев и Трауберг, — «переход от буйного, некультурного, анархического труда к труду социалистическому». Столкновение «артельного» и механизированного труда бригад новостроек не только технический процесс, а в первую голову — важнейший процесс классовой борьбы»[2].

Как показывает содержание темы, Козинцев и Трауберг и этот фильм пытались создать на материале современной советской действительности. Однако осуществить это намерение им так и не удалось.

Следующая работа над «Юностью Максима» целиком захватила Козинцева и Трауберга. Решающее значение для авторов фильма имело постановление Центрального комитета партии от 23 апреля 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций», по-новому освещавшее путь дальнейшей творческой работы.

Удача в работе над фильмом «Юность Максима» пришла не сразу. Как известно, вначале фильм был задуман несколько иначе.

[1] Журнал «Пролетарское кино», № 4, 1932 г., «На подступах к второй пятилетке».

[2] Там же.

«ОДНА». Режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг. Оператор засл. деят. иск. А. Москвин. Ленинградская кинофабрика, 1931 г.

«Приезжает в Петербург в году 1908—1909, бежав из Сибири, большевик. Разгром, полный упадок, одинокий, бесстрашно противостоит шпикам полиции. Пустыня — партии нет, движения нет, полный провал. В середине фильма как из-под земли вырастали робкие силы революции, близилась заря под'ема.

Мы шли к этой концепции, ибо таково было наше понимание эпохи реакции, как террора, жути, безысходности»,— пишет Л. Трауберг в статье «Как мы работали» (газета «Кино» от 4 января 1935 г., Москва).

Колоссальная заслуга режиссеров заключалась в том, что они все же сумели преодолеть ошибки прежнего замысла, по-новому подошли к раскрытию эпохи реакции, правильно поняв и истолковав ее, чему главным образом, по заявлению самих режиссеров фильма, помогло изучение ленинских работ и прежде всего «Детской болезни левизны», где они нашли правильную ленинскую оценку периода реакции.

Постановщики не побоялись взяться за большую партийную тему, не послушались многочисленных «неверов», пророчивших неудачу фильма, невозможность справиться с такой ответственной темой.

Конечно, перед режиссерами стояли громадные трудности. Прежде всего они заключались в том, что авторы не являлись современниками изображаемого периода и не знали еще достаточно хорошо материал. Поэтому перед режиссерами стояла сложная задача — изучения этого периода по материалам, литературе, личным беседам со старыми большевиками и т. п. И нужно отдать справедливость Козинцеву и Траубергу — эта работа проводилась ими с величайшей добросовестностью, любовью и упорством.

Тщательное и глубокое изучение материалов самой действительности обеспечило авторам возможность создания произведения, проникнутого социалистическим реализмом.

Центральный образ фильма — Максим задуман и осуществлен авторами не как статически раз навсегда данный образ, а в его становлении и развитии. Мы видим, как шаг за шагом растет классовое самосознание Максима, определяемое теми событиями, свидетелем и участником которых он является. Здесь мы имеем формирование характера типичного молодого большевика, характера, лишенного тех стандартных черт, которые так часто придавали ему другие кинорежиссеры.

В самом начале Максим предстает перед нами как веселый, даже немного озорной парень в среде своих заводских друзей. Первая случайная встреча Максима на заводском дворе с пропагандистской Наташей еще мало меняет характер Максима. Максим все еще стоит вне политики, но какой-то внешне незаметный след оставляет эта встреча. Позднее, после того как его вызывает управляющий, Максим начинает понимать происходящие вокруг него события, постепенно осознает свое место среди других рабочих. Смерть Андрея, товарища Максима, воскресная школа является дальнейшим шагом роста классового самосознания Максима.

Когда Максим и его товарищ Дема обращаются к управляющему после гибели Андрея с прос:бой оказать помощь, они получают резкий отказ. В этот момент они еще не понимают, что от хозяев нельзя ждать помощи, что помощь может быть оказана только своими товарищами — рабочими. В этом Максим убеждается, когда в минуты горя и тоски по погибшему другу к нему подходит один из старых рабочих и передает собранные по гривеннику среди своих же рабочих деньги.

Следующий этап формирования характера Максима— это мирная уличная демонстрация, перерастающая в боевую схватку с полицией, где Максим уже не только свидетель событий, а активный участник их, разбрасывающий прокламации. Когда некоторая часть демонстрантов пытается разбежаться, Максим кричит с фонарного столба: «Куда бежите? Некуда вам бежать». И эти слова, брошенные в толпу, звучат как призыв к открытой борьбе с полицией и самодержавием.

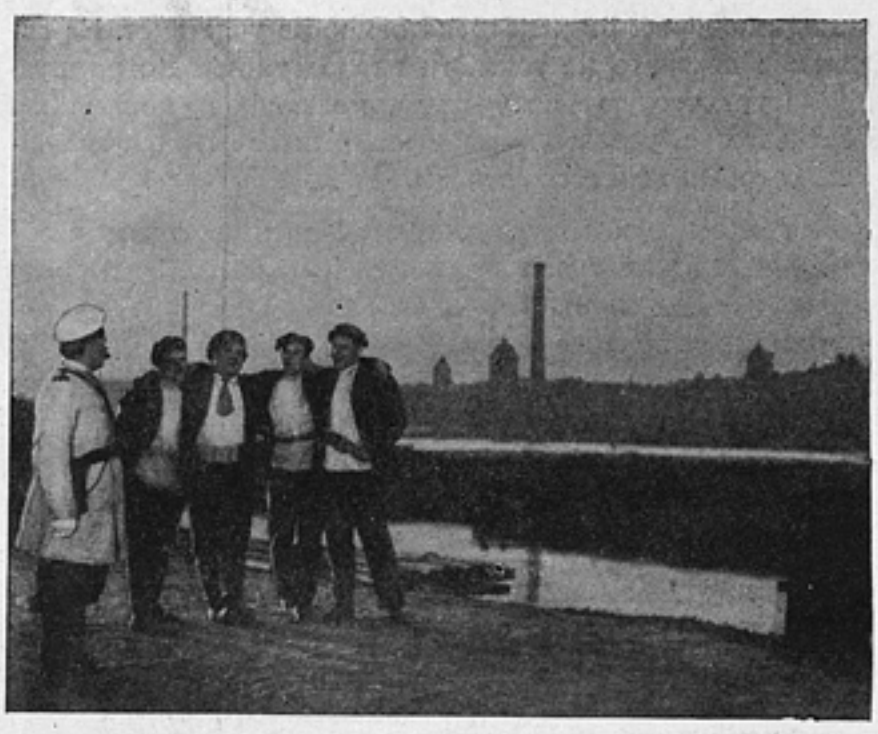
Еще большей революционной школой явилась для Максима тюрьма и встреча в ней со старым большевиком Поливановым, у которого он учится той необходимой выдержке, которая свойственна большевику. Но вот Максим на свободе. Правда, эта свобода условная, так как ему запрещается жить почти во всех губерниях Российской империи.

По выходе из тюрьмы Максим еще активнее включается в революционную борьбу. Вот он, участник большевистской загородной маевки, удачно спасается от полиции с тем, чтобы еще активнее продолжать дальнейшую борьбу за свержение самодержавия. И в конце фильма мы видим Максима уже не Максимом, а большевика Федора, уходящего на революционную работу в Сормово.

Так формируется характер Максима. Образ Максима дан в фильме не изолированно, а во взаимосвязи с образами его товарищей Поливанова, Наташи и др.

К числу несомненных достоинств фильма следует отнести его большую эмоциональность. Глубочайшее волнение вызывает эпизод гибели Андрея на заводе, когда где-то в глубине цеха зарождается похоронный марш «Вы жертвою пали», перерастающий почти в боевой марш, с которым рабочие завода выходят на улицу, неся на высоко поднятых руках тело погибшего товарища. Или эпизод в тюрьме, когда политические заключенные прощаются со своими товарищами, которых уводят на казнь. Прощальные слова, несущиеся из всех камер во двор, где проходят смертники, переходят в активный протест, перерастающий в боевую «Варшавянку», которая охватывает все камеры и которую не могут остановить никакие усилия надзирателей и полицейских.

Заслуга постановщиков состоит также и в том, что, изображая период реакции, самый тяжелый период в истории нашей партии, они сумели создать глубоко оптимистический фильм, показывающий, что никакие временные поражения и неудачи не могут сломить железной воли к победе рабочего класса и его большевистской партии.



«ЮНОСТЬ МАКСИМА». Режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг. Оператор засл. деят. иск. А. Москвин. Ленфильм, 1935 г.

В тот момент, когда успех фильма у многомиллионного зрителя превзошел все ожидания, а правительство наградило постановщиков этого фильма режиссеров Г. Козинцева и Л. Трауберга высшими наградами — орденом Ленина, двурушники из бывшего РАППа Афиногенов и др. выступили с резкими выпадами против режиссеров и фильма.

Так, например, разоблаченный и исключенный из партии троцкистский двурушник Афиногенов выступил в свое время при обсуждении «Юности Максима» в редакции газеты «Кино» с обвинением авторов фильма в том, что они изменили своей прежней художественной правде. При этом он сослался на пример, когда один рапповский критик уговорил желающего заниматься на пианино, заниматься не на пианино, а на тромбоне, видимо, более пролетарском инструменте. В результате этот музыкант не научился играть на тромбоне, да и время потерял. Смысл этого выступления Афиногенова довольно ясен. Надо, видимо, понимать его так, что Козинцев и Трауберг напрасно создали «Юность Максима», изменив своему прежнему методу ФЭКСов.

Эти выступления уже тогда вызвали резкий протест против Афиногенова и других его единомышленников.

Но авторы фильма, по-серьезному овладевая марксистским мировоззрением, твердо стали на путь социалистического реализма, и с этого пути никакие двурушники и любители прошлого ФЭКСов увести не смогут.

Л. Трауберг в своей статье «Как мы работали» писал: «Было трудно, но в основном мы не потерпели поражения: образ есть, к простоте идем, от плохого груза освобождаемся.

Мы теперь знаем, что дорого иным критикам, иным знатокам, иным любителям прошлого, в том числе нашего прошлого: им дорог именно груз, именно то, что мы выкидываем за борт. Ну, что ж, на этих людей мы и не работаем».

Фильм «Юность Максима» не свободен был, однако, и от некоторых недостатков, которые все же не снижали общей положительной оценки фильма. Так, например, пролог фильма сделан в плане еще прежних методов работы ФЭКСов (правда, здесь все же есть попытка подчинения этих методов единому идейному замыслу), не везде выдержано правдоподобие отдельных кусков: например, появление Поливанова на демонстрации, в тюрьме, в той самой камере, в которую сажают Максима, и т. д.

И все же в целом фильм остается глубоко реалистическим произведением, прекрасно передающим атмосферу революционного подполья, проникнутым революционным оптимизмом. Вместо с тем фильм свободен уже от той идеализации и стилизации, которые имели место в прежних работах Козинцева и Трауберга. Здесь уже нет любования кадрами, как таковыми. Оператору Москвину удалось найти вместе с режиссерами совершенно новые изобразительные средства, органичные для фильма и не имеющие самодовлеющего значения.

И наконец нельзя не отметить прекрасной актерской работы прежде всего Б. Чиркова, создавшего замечательный образ Максима, а также актрисы Кибардиной и др.

«Юность Максима» явилась первой серией задуманной авторами трилогии. И когда Максим в конце первой серии уходит на работу в Сормово, напевая, как и в начале фильма, свою любимую песенку «Кружится, вертится шар голубой», но уже по-новому иронически звучащую, зритель вместе с Наташей говорит: «До свидания, счастливого пути, Максим!» ожидая новой встречи с ним.

И вот мы снова видим Максима, но уже возмужавшего, прошедшего через ссылку и серьезные испытания. Опять звучит знакомая песня «о голубом шаре», но это лишь только воспоминание о том, когда у Максима было два товарища, один из которых погиб на заводе, а другого повесили царские опричники.

Как и прежде, Максим появляется, напевая под ги-

«ЮНОСТЬ МАКСИМА». Режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг. Оператор засл. деят. иск. А. Москвин. Ленфильм, 1935 г. На фото засл. арт. Б. Чирков в роли Максима и арт. С. Каюков в роли Демы.

тару новую озорную песню, но эта песня является лишь внешним прикрытием.

Мы видим, как Максим (теперь уже по новому паспорту Федор) отстаивает большевистскую резолюцию, принимаемую в связи с забастовкой на Невском заводе, ведет непримиримую борьбу с меньшевиками за каждое слово резолюции. Режиссерам удалось в эпизоде принятия резолюции разоблачить предательскую тактику меньшевиков, найти нужные краски для их характеристики.

Образ Максима (созданный артистом Б. Чирковым) приобрел в этом фильме новые черты, еще больше обогатился. Это уже не только веселый, немного озорной парень, начинающий понимать и осваивать «арифметику» классовой борьбы, это серьезный ученый, революционер — профессионал-большевик.

Максим в редакции большевистской «Правды», встреча с Наташей, организация забастовки на северном заводе, уличная демонстрация, переходящая в открытую уличную борьбу с полицией, и, наконец, новое задание партии — работа на фронте среди солдат.

С каким большим мастерством, правдивостью и внутренней обаятельностью создан образ Максима.

В эпизоде на перроне Балтийского вокзала в строю стоит невысокий солдат. «Вот он, сермяжный воин, — говорит военный в офицерской шинели, — который сломит шею прусскому варвару и выведет Россию на светлый путь!»

И подходя к солдату, он кладет ему руку на плечо, спрашивая: «Выведешь, родимый, Россию на светлый путь?» Солдат делает полоборота, пристукивая каблуками. Это — Максим.

— Так точно, выведем, ваше благородие, — отчетливо отвечает он, и за этими словами мы ощущаем дуновение ветра Октябрьской революции.

«Возвращение Максима», как и «Юность Максима», явилось показателем идейного роста Козинцева и Трауберга, который обеспечил им правильное понимание исторической действительности.

Путь социалистического реализма, на который прочно стали Козинцев и Трауберг, был достигнут ими через преодоление своих ошибок.

«Возвращение Максима», как и «Юность Максима», — глубоко идейные фильмы. Они помогают пониманию истории нашей партии, они помогают овладению большевизмом, они помогают воспитанию нашей молодежи в партийном, большевистском духе.

«Возвращение Максима» свидетельствует также о дальнейшем росте формального мастерства режиссеров, на этот раз сумевших подчинить это формальное мастерство основному идейному замыслу фильма.

Правдивость, простота и глубокая образность фильма делают «Возвращение Максима» высоко художественным произведением социалистического реализма.

«Возвращение Максима» ставит несколько по-новому проблему кинодраматургии.

Мы склонны считать, что кинодраматургия имеет свои особые законы построения сценария, не совпадающие в ряде случаев с канонически установленными формами общей драматургии. Создаваемые нашими советскими режиссерами фильмы в ряде случаев далеко опережают и ломают каноны кинотеории и прежде всего драматургии.

В «Возвращении Максима» есть эпизоды (как, например, эпизод в Государственной думе), которые как будто органически не связаны с поступками и действиями Максима, в которых он непосредственно не участвует. На самом же деле это не так. Эти эпизоды имеют огромную драматургическую нагрузку, помогающую пониманию обстановки и условий развивающихся событий, участником которых является Максим.

Во всяком случае «Возвращение Максима» ставит в области кинодраматургии ряд новых проблем, анализом которых следует специально заняться.

◆

Подводя итоги нашего обзора творческой деятельности Козинцева и Трауберга в кино, мы приходим к следующему выводу:

В театральный период ФЭКСы отдали значительную дань моде того времени, выразившейся в увлечении эксцентризмом, который явился своеобразной формой борьбы «левых новаторов» с дореволюционным традиционализмом ряда академических театров. Этому традиционализму в кино они стремились противопоставить фильмы, которые бы делались новыми приемами киноискусства. Это привело в известной мере к увлечению формализмом, влияние которого на Козинцева и Трауберга было не только несомненно, но и значительно.

Первый период ФЭКСов таким образом характеризовался поисками новых выразительных средств, экспериментаторством, попытками обогащения арсенала культуры кино прежде всего через учебу у американского кино.

Особо положительным в творческой практике Козинцева и Трауберга являлась ставка на актера, ставка на героя фильма, против имевших в то время тенденций противопоставления герою массы, типажа и т. д. Создание замечательного актерского коллектива (Герасимов, Кузьмина, Жеймо, Соболевский, Костричкин и др.) есть несомненно огромная заслуга Козинцева и Трауберга. Положительным в творческом пути этих режиссеров являлась также борьба за сюжетность, начиная уже с первых полнометражных фильмов, против имевших место вредных теорий бессюжетного кино. Оба эти обстоятельства обеспечивали успех борьбы за образ, без которого мы не мыслим себе художественного произведения.

Творчество Козинцева и Трауберга всегда характеризовалось любовью к изображению конкретных людей. Правда, иногда эти конкретные люди являлись «одинокими героями», противопоставляемыми неправильно понимаемой эпохе.

Любовь к «боковым» темам в значительной мере снижала идейную ценность некоторых произведений Козинцева и Трауберга.

Увлечение формализмом и недооценка идейного содержания фильма в первый период об'яснялась недостаточно высоким мировоззрением режиссеров.

И все же через преодоление ошибок своего прошлого, отказываясь от прежнего груза, борясь со своим стилизаторством и эстетством, «становясь на горло собственной песне», Козинцев и Трауберг шаг за шагом шли к овладению стилем социалистического реализма, глубоко изучая материал самой действительности, отталкиваясь от этой действительности в создании фильмов.

Это и прежде всего рост мировоззрения определили приход Козинцева и Трауберга к социалистическому реализму, поставили их в первые ряды лучших мастеров советского киноискусства, создавших замечательные произведения кинематографии — « Юность Максима» и «Возвращение Максима».

«ЮНОСТЬ МАКСИМА»

Режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг. Оператор засл. деят. иск. А. Москвин. Ленфильм, 1935 г.

РАБОТА НАД ОБРАЗОМ

Заслуж. арт. респ. Б. ЧИРКОВ

Мальчишкой, встретив художника, я долго и назойливо стоял у него за спиной, глядя, как он работает над картиной. Мне казалось, что на холсте, к которому он прикасается своей кистью, вырастает что-то живое, один мазок переливается в другой, и появляется что-то новое, самостоятельно существующее.

Я долго потом пытался сам оживлять бумагу, но ничего у меня не выходило.

В детстве же я мечтал увидеть живого писателя. Подсмотреть или узнать, как он выдумывает людей и события.

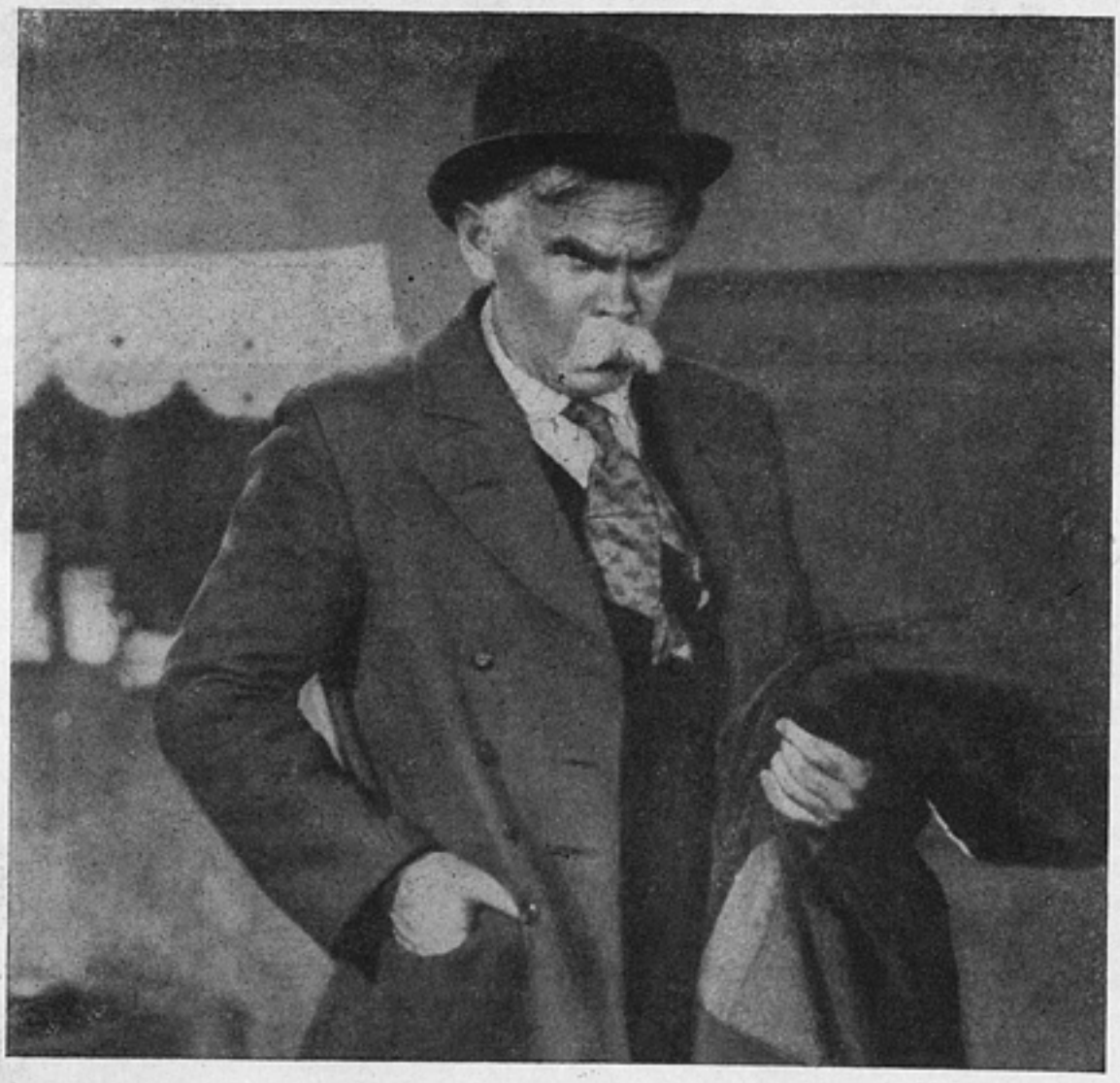
Желания мои сбылись, но мне так и не удалось получить обстоятельные об'яснения, как же художники изобретают свои произведения. И вот теперь, когда и мне нужно рассказать о своей работе, — я увидел, как это трудно.

Трудно потому, что забыты все концы и начала, трудно потому, что очень редко сам понимаешь, каким путем зарождаются в тебе и сам образ и отдельные его черты.

Всерьез учиться играть в кинематографе я начал с «Юности Максима», и, правду говоря, не всегда гладко проходит моя учеба.

Посмотрев «Юность Максима» уже в законченном виде, я был готов сейчас же заново в ней сниматься, с тем чтобы исправить массу моих ошибок, которыми полна моя работа. Вторая серия на экране, а многое хотелось бы исправить и в ней.

«ВОЗВРАЩЕНИЕ МАКСИМА» **Сценарий Г. Козинцева, Л. Славина и Л. Трауберга. Режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг. Оператор засл. деят. иск. А. Москвин. Ленфильм, 1937 г. На фото арт. А. Чистяков в роли Мищенко.**



После выхода первой серии я понял, что на первом месте должна стоять непрерывность актерской жизни в картине. Я должен для себя проигрывать все недостающие звенья. Эта, такая общеизвестная истина стала мне совершенно очевидной только после того, как я увидел, что чисто формальное к ней отношение ведет к тому, что вся роль распадается на ряд отдельных, более или менее живописных картинок.

Я понял техническую разницу между игрой в театре и в кино. Конечно, актер и там и там — тот же лицедей, никакого принципиального различия в творчестве того и другого нет.

Дело в двух вещах.

1. Актер в кино должен тренировать себя на быстрые реакции, должен воспитать в себе более быструю возбудимость. Актер в кино должен развить у себя творческую память: он должен помнить себя на всех предыдущих с'емках, а ведь с'емки могут растянуться на большое время. Он очень точно должен помнить и представлять себе своих партнеров, которых на с'емках часто не бывает.

2. Актер в кино должен заменить живой, волнующийся, помогающий ему зрительный зал блестящим, замкнутым в себя, безучастным ко всему об'ективом.

После первой серии я это понял и постарался работать уже по этим правилам.

Если в первой серии я считал для себя кадр решенным в том случае, когда находил механическое приспособление — ветку, пуговицу, какое-то движение или жест, то во второй серии я прежде всего пытался восстановить смысл происходившего в предыдущем кадре и понять, что же играемый сейчас кадр вносит собою в общее движение всего фильма и моей роли.

Во второй серии я понял, что зритель мой сидит в об'ективе, что надо учитывать это расстояние; что крупный план надо играть сдержан-

нее и мягче не потому, что мои движения будут резкими, а потому, что зритель в это время находится на расстоянии ½ метра от моего лица и сразу же увидит фальшь и нажим в моем исполнении.

В первой серии я увидел, как тяжело, запыхавшись и с каким потом я работал. Мне неприятно было глядеть, например, на сцену во дворе воскресной школы, в которой я старательно выжимал из себя какую-то эмоцию.

Мне кажется, что во второй серии мне стало легче работать, что ошибки мои смягчаются, что блестящий глаз об'ектива иногда поглядывает на меня осмысленно, как представитель будущих моих зрителей.

А главное, я еще больше сжился с ролью и полюбил человека, которого я изображаю.

Для меня эта роль стала уже частью моей биографии. Я уже столько времени работаю над ней.

Жизнь человека, которого я изображаю, течет на протяжении многих лет, характер его меняется, и мне кажется, что я живу, старею и учусь вместе с ним. Это как бы мой двойник. Двойник, которым я руковожу и формирую его характер.

Я даже не смогу точно разграничить, где кончается один и начинается другой, — так все перемешалось в нас обоих.

Максим не наделен мною никакими внешними признаками характерности. Лицо обыкновенное, рост средний, не хромает, не заикается.

Основное, что происходит с этим человеком и что весь наш коллектив хочет в нем показать, — это как в нем устанавливается настоящий характер большевика, как формируется в нем непримиримость, как закаляется настойчивость, как воспитывает он к себе самому критическое отношение, как его классовое чутье укрепляется партийной учебой, как развивается его ум, как поднимается его культурный уровень.

И вот вспоминая два периода жизни Максима, показанные нами, я пытаюсь представить себе, как же он жил и работал. Правильно ли мы его вели и воспитывали? Я прожил с Максимом и прочувствовал много и для меня интересны и значительны и те факты его жизни, которых мы не показываем на экране, но которые оказали большое влияние на его судьбу и развитие.

Встретились мы с ним в 1910 году, когда он был уже здоровым, разухабистым парнем, для которого на первом месте были развлеченья, гулянки с девушками, песни. Но в то же время это был отзывчивый и верный товарищ, человек, не задумывавшийся над своим положением бесправного рабочего, но иронически оценивавший всякие заигрывания с ним хозяев и начальства.

«ВОЗВРАЩЕНИЕ МАКСИМА» Сценарий Г. Козинцева, Л. Славина и Л. Трауберга. Режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг. Оператор засл. деят. иск. А. Москвин. Ленфильм, 1937 г. На фото засл. арт. Б. Чирков в роли Максима.

Их было трое. Трое парней с одного завода. Вместе пели, вместе гуляли, вместе работали. Один на заводе погиб, другой с горя запил. Максим остался один. Но рабочие — слушатели воскресной школы — поддержали его в горькие его минуты, учительница воскресной школы указала, кто истинный виновник всех несчастий рабочего. И Максим вместе со всеми рабочими своего завода пошел на улицу выкричать свою злобу и свои обиды.

Второго его друга схватили и повесили. И Максим опять остался один. Но нашелся новый товарищ и учитель. Старый большевик, сидя с ним в одной камере, учил его уму-разуму. Максим попал в свою первую настоящую школу. И началась новая жизнь Максима.

Теперь он уже не случайный участник демонстрации. Он сознательно помогает своему учителю и его товарищам. Он сторожит им конференцию. Он через заставы и рогатки пробирается в подпольную типографию, к учительнице воскресной школы — Наташе. Он уже сам находит ответ на разгром конференции. И партия одобряет работу Максима, партия берет его в свои ряды, партия поручает ему самостоятельную работу, и Максим, с узелком за плечами, уходит с экрана.

Как же он жил, что с ним случилось за то время, что зритель его не видел, как он изменился?

Жил интересно и разнообразно: работал в Сормово, организовывал кружок из рабочих, был арестован, бежал. Работал где-то в новом месте, опять арестован за революционную деятельность, опять бежал, опять арестован и наконец сослан в далекую Сибирь, в Нарымский край.

И здесь работы было, пожалуй, еще больше, чем на свободе. Учиться, учиться, учиться! Это университет Максима. Благо, что и в профессорах, старших товарищах по партии недостатка не было.

Не зря провел Максим время в ссылке. Теперь это уже человек с цельным мировоззрением, человек вооруженный теорией классовой борьбы. Большевик-ленинец.

«ВОЗВРАЩЕНИЕ МАКСИМА». Сценарий Г. Козинцева, Л. Славина и Л. Трауберга. Режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг. Оператор засл. деятель иск. А. Москвин. Ленфильм, 1937 г. На фото арт. А. Чистяков в роли Мищенко и арт. А. Зражевский в роли Ерофеева.

Прошло время, и вот я, актер, сижу в темном зрительном зале.

«Возвращение Максима».

Друг мой и соратник сейчас выйдет на экран.

Карточка бородатого человека в руках чиновника из полицейского управления. Бежал! Из ссылки бежал опять на работу, опять за дело. Довольно, поучился!

Последние месяцы перед империалистической бойней. Военные оркестры на улицах. Бесконечные разговоры в IV черносотенной Думе. А из маленькой комнатки штаб питерских большевиков руководит своими солдатами. И Максима посылают руководить стачкой. Это уже не так просто: мало раз'яснить рабочим цели забастовки, надо еще и убрать с дороги меньшевиков, всячески старающихся сорвать открытую борьбу с хозяевами, надо еще раскусить все хитрости хозяев, пытающихся замазать повод для забастовки.

Ничего, школа пройдена хорошая. И меньшевик и хозяйские хитрости раскрыты и предупреждены.

А в массовых выступлениях рабочих Максим уже вожак. Он и учит рабочих и дерется вместе с ними на улицах, на баррикадах. Но время не пришло. Еще должен копить рабочий класс свой гнев, еще должен он организовать свои силы. И Максим на передовой линии. Он учит рабочего и крестьянина не выпускать попавшего им в руки оружия до тех пор, пока сам рабочий и сам крестьянин не станут хозяевами на своей большой и богатой земле.

Две части трилогии уже на экранах. Две трети пути уже пройдено. Мы как будто бы взошли на перевал, но спуска перед нами нет. Впереди опять под'ем и под'ем очень трудный и очень большой.

В последней части трилогии должен стоять наш современник, человек с интересно и цельно прожитой жизнью, человек живой, полный еще сил и энергии, один из командиров нашей партии.

Последняя часть трилогии самая сложная, потому что герой картины здесь из ученика становится учителем и вожаком; потому что, не теряя индивидуальности Максима, он должен приобрести черты Поливанова (из «Юности») и Николая (из «Возвращения»); потому что он должен действовать в ответственнейшей исторической обстановке, в момент, когда партия берет власть.

Мы с Максимом опять уходим с экрана, чтобы подготовиться к своему третьему появлению.

ОБРАЗ МАКСИМА

С. ЦИМБАЛ

Основное движение советской кинематографии совершается по пути большой, магистральной темы формирования нового человеческого образа.

По существу говоря, в этом смысле и «Чапаев» и «Возвращение Максима» — две картины, столь различные по материалу, по годам и характеру совершающихся дел, имеют одну и ту же основную цель: и в «Чапаеве», и в «Возвращении Максима», и в десятках других советских картин с большей или меньшей полнотой, с большей или меньшей силой рисуется рост человека новых чувств и новых целей, человека огромных жизненных задач, с ясными глазами, широким сознанием приходящего к борьбе.

И вот эта героика, величественная и поучительная героика революционного человека определяет пафос не только нашей кинематографии, но и всего нашего искусства в целом.

Так приходит на экран профессор Полежаев — человек науки и кабинетной мысли, радостно встречающий революцию. Так приходит на экран и Максим — славный питерский пролетарий, приходящий через суровые годы подполья к большой борьбе и к большой жизни.

Образ Максима примечателен еще и тем, что его создатели задумали показать его рост в нескольких эпохах и ведут его через целую серию фильмов.

После нескольких лет перерыва Максим вернулся на экран повзрослевший, закаленный в царской ссылке, прошедший суровую школу большевистской борьбы. В этом смысле «Возвращение Максима» —

«ВОЗВРАЩЕНИЕ МАКСИМА»

Сценарий Г. Козинцева, Л. Славина и Л. Трауберга. Режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг. Оператор засл. деят. иск. А. Москвин. Ленфильм, 1937 г.

принципиально очень новое и очень значительное явление. Большой образ как бы закрепляется на экране, получает на нем место для долгой жизни, и поэтому в большей степени, чем какой-либо другой персонаж, становится фигурой собирательной, в которой миллионы наших современников хотят видеть все лучшие и наиболее сильные черты и достоинства большевистского поколения.

Это означает, что на том, как совревает, взрослеет Максим, на том, как из обаятельного полуграмотного рабочего парнишки большевистская партия делает своего мужественного, умного и тактически вооруженного борца, наш зритель хочет видеть самые характерные этапы революционной истории.

Можно себе представить, насколько велика ответственность создателей образа Максима перед советским зрителем именно в этом смысле. Как много настоящего человеческого богатства, настоящего человеческого своеобразия должно быть раскрыто в этом образе актером, его изображающим, какой большой внутренней и напряженной силой характеристики должен обладать исполнитель для того, чтобы не сузить, не обеднить образ, а показать зрителю во всей своей конкретности и полноте живой большевистский характер.

Тема Максима, если можно так выразиться, есть в то же время и тема каждой из новых частей задуманной Г. Козинцевым и Л. Траубергом серии. И в «Возвращении Максима» этой темой является формирование революционера-тактика, революционера-стратега, твердо владеющего программой борьбы, знающего всю ее сложность, все ее трудности, не умеющего отступать.

В первой части трилогии исполнитель роли Максима Борис Чирков играет чудесного, обаятельного парня, полного большой теплоты и нежности, высокой и мужественной человечности. Но условно говоря, этого человека, в том его существе, в котором его хочет узнать зритель, в «Юности Максима» еще не было. Не было хотя бы потому, что Максим еще не имел возможности раскрыть себя надлежащим образом, показать свои возможности и обнаружить те качества и те достоинства, которые формируются уже под действием жизненной школы, жизненной борьбы, обстоятельств и окружающих людей.

Как раз в этом и заключается принципиальная смелость замысла всей трилогии, что сам Максим — главный запевала заводской окраины, как будто бы один из многих, как будто бы обыкновеннейший и самый простой, — в дальнейшем вырастает в человека революционной мысли, в борца и организатора. И чем рельефнее вырисовывается во второй части трилогии, в «Возвращении Максима» именно эта задача, тем труднее, но и тем почетнее становится дело актера, которому доверено ее решение.

Зритель встречается с Максимом в новой картине внешне почти совсем не изменившимся. Все так же легко он поет свои песни, все так же детски чисто его лицо, все так же просто и ясно смотрит он на мир.

Зритель, может быть, немножко разочарован, потому что он знает, что с той поры, как он расстался с Максимом, прошли годы, трудные и тяжелые для него, годы, которые должны были многому его научить, сделать его суровее и мужественнее. Но зритель обманут первым появлением Максима, потому что в первом же об'яснении с меньшевиками он узнает в Максиме новые качества, которых он раньше за ним не знал. Максим научился за это время сосредоточенно молчать, в опасном споре взвешивать свои слова, парировать точно, бить наповал. Максим научился доказывать свою правоту и отстаивать свою политическую мысль.

В основном в сценарии картины эти новые черты образа намечены и верно и умно. Авторы не навязывают этой линии зрителю, не ломают внешний образ Максима и его характер. Максим не превращается из простоватого и лукавого парнишки, каким он был в первой серии, в человека, обремененного мыслью и скованного напряженностью борьбы. Нет, он все тот же. Все так же он легок и как будто бы прост в своих делах и словах, но внутри образа, за этой видимой, кажущейся его легкостью и простотой зреет настоящая, напряженная, пытливая мысль. Максим вглядывается в лицо чуть пристальнее, чем прежде, слегка щурит глаза и иногда оказывается во власти живого и поглощающего его целиком раздумья.

Таким он предстает в начале картины. Поставленный между зрелым и опытным своим руководителем Николаем, с одной стороны, и стариком Ерофеевым и Мищенко — с другой, он оказывается как бы связующим звеном, закрепляющим неразрывную связь подпольной большевистской партии с широчайшими массами пролетариев.

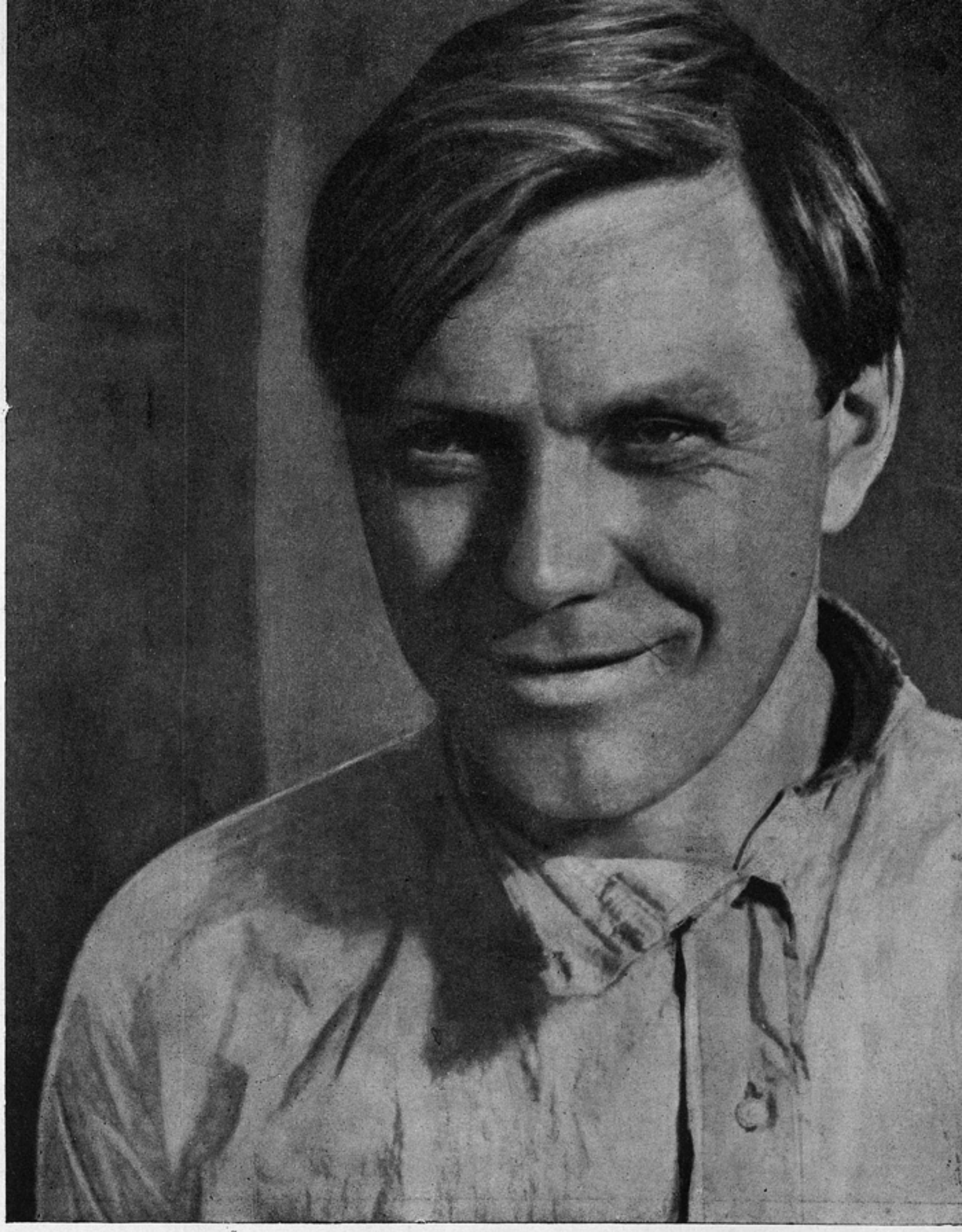
Теперь за веселым задором в Максиме скрывается волевой человек, серьезный и сосредоточенный, смелый и настойчивый.

Перед актером стояла огромная задача последовательного доведения этого замысла до зрителя, воплощения его конкретными актерскими средствами.

Мне думается, что здесь следует разобраться в том, каковы те средства, которыми имеет право пользоваться актер настоящей инициативы и самостоятельной мысли. Речь идет, само собой разумеется, не о том, чтобы внешний облик Максима, его поведение конкретно выражали всю сложность дела, которым он занимается. Если итти в этом случае по прямому пути, нетрудно превратить Максима в фигуру, подчеркнуто психологизированную, затрудненную всякого рода внутренними сложностями. Мне думается при этом, что актерское обаяние, которым так широко пользуется Чирков в первой части трилогии, в дальнейшем должно было получить новый смысл. Юный Максим вызывал у зрителя чувство дружесткой нежности к себе, Максим взрослеющий, показанный в «Возвращении», должен был бы это чувство превратить в чувство сознательной и углубленной дружеской симпатии.

В этой несколько общей формулировке следует разобраться. Что делает Максим в картине? Он выполняет боевые поручения партии, как бы ни были они трудны и ответственны; он работает для революции всей своей мыслью, всей силой своего сознания, всей своей страстностью и мужеством. Вот он спаивает конторщика Платона Васильевича для того, чтобы выведать у него, куда переброшен военный заказ; вот он во встрече с меньшевиками побеждает своих политических противников точным и глубоким толкованием марксовых слов.

От кадра к кадру разворачивается эта действенность персонажа, эта широта применяемых им тактических приемов, эта легкость усвоения новых задач. Для того чтобы с честью действовать в столь различных обстоятельствах, для того чтобы находить правильный способ ведения борьбы в каждом из них, Максим должен прежде всего уметь разговаривать по-разному с разными людьми, уметь импонировать разным людям, уметь пользоваться отпущенными ему природой челове-



«ВОЗВРАЩЕНИЕ МАКСИМА»

Сценарий Г. Козинцева, Л. Славина и Л. Трауберга. Режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг. Оператор засл. деят. иск. А. Москвин. Ленфильм, 1937 г. На фото засл. арт. Б. Чирков в роли Максима.

«ВОЗВРАЩЕНИЕ МАКСИМА»

Сценарий Г. Козинцева, Л. Славина и Л. Трауберга. Режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг. Оператор засл. деят. иск. А. Москвин. Ленфильм, 1937 г.

ских качествами с силой и искренностью убеждения, с подлинной чистотой своей революционной совести. Только эти качества могли бы по-настоящему поднять образ, сделать его готовым к выполнению новых партийных поручений, данных ему в конце «Возвращения».

Партия его посылает на фронт для партийной работы среди солдат. Мы хотим себе представить, что Максим и это дело выполнит с честью, и не потому, что ему легко дается жизнь и работа, а потому, что он зубами вгрызается в нее, умеет ее подчинить себе, вести за собой, направлять по разуму своему.

Мы хотим видеть его, стало быть, силой организующей и активной, хотим почувствовать его подлинную закаленность в борьбе, и только тогда мы сможем его принять как законного представителя исторической эпохи большевистского подполья на нашем экране.

Чиркову не удается до конца раскрыть эту многогранность образа. Если можно так выразиться, он не попадает в жесткий и точный ритм разворачивающихся событий и, оказавшись в центре борьбы, в самом разгаре ожесточенной политической схватки, все еще продолжает улыбаться так же мило и так же непосредственно, как он улыбался в своей юности, когда жизненный его опыт был во сто крат беднее и уже и когда самые масштабы восприятия жизни были для него гораздо более ограничены.

Пусть это не покажется парадоксальным, но Чиркову мешает в доведении образа до нужных масштабов некий ложно понятый актерский стыд. Он то и дело боится выйти за границы своей мягкой и скромной актерской манеры. Он демонстративно отказывается от выхода за пределы того облика и характера, который сложился в его актерском сознании еще в первой части трилогии.

Тщательно оберегая и донося до зрителя все чудесные качества юноши Максима, Чирков хочет и в дальнейшем остаться в пределах этих тонких полуштрихов, этих полукрасок, т. е. всего арсенала художественных приемов изощренной актерской культуры.

Внутри образа Максима происходит поэтому некое незаконное размежевание: по одну сторону остается старый знакомый зрителя, улыбающийся своей широкой и ясной улыбкой юноша, а по другую сторону параллельно подымается Максим-борец, Максим-революционер, Максим-организатор.

Такое противозаконное разделение образа прежде всего находится

«ВОЗВРАЩЕНИЕ МАКСИМА»

Сценарий Г. Козинцева, Л. Славина и Л. Трауберга. Режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг. Оператор засл. деят. иск. А. Москвин. Ленфильм, 1937 г.

«ВОЗВРАЩЕНИЕ МАКСИМА». Сценарий Г. Козинцева, Л. Славина и Л. Трауберга. Режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг. Оператор засл. деят. иск. А. Москвин. Ленфильм, 1937 г. На фото засл. арт. М. Жаров в роли конторщика.

в разительном противоречии с самим сценарием картины, драматургически построенным таким образом, что все то, что раньше могло казаться элементарным и непосредственным проявлением человеческого характера, в новых условиях оказывается его существом и природой. Максим действительно обаятелен, действительно легок и прост в жизни, и это нисколько не мешает, да и не может мешать его партийной и большевистской собранности и внутренней организованности. Больше того, это нисколько не противоречит той суровости и жестокости, которые воспитывает в нем борьба с врагом, которые укрепляет в нем жизнь каждый день и каждый час в отношении к своим политическим противникам.

Чем станет Максим завтра? Пройдя суровую школу подполья, проверив себя на партийных участках борьбы, он вступит в 17-й год, год Великой пролетарской революции человеком больших сил, мастером больших дел. Видимо, он все так же будет улыбаться, все так же он станет распевать лирические свои песенки в часы досуга, но по существу своему, по характеру своему он уже ничем не будет похож на молодого и начинающего жить Максима. Песни, которые он будет петь, улыбка, которая будет освещать его лицо, немножко неуклюжий и смешливый его говор — останутся прежними, но означать они будут иное. Они перестанут быть выражением беззаботности, ласковой простоты и несколько безотчетной любви к жизни и превратятся в признак мужества и непоколебимого оптимизма. Они перестанут быть доказательством и данными его возраста и сделаются свидетельством его подлинной и ничем не сломленной зрелой молодости. Они не дадут никакого основания подозревать Максима в простоватом бездумье, но, наоборот, покажут, как глубоко и как умело бережет и выносит свою мысль этот человек, прошедший через годы борьбы и полюбивший жизнь не прежней, открытой для всех любовью, а любовью требовательной, строгой и убежденной.

Он окажется в ряду первых бойцов Великой пролетарской революции как один из носителей традиций большевистской партии, воспитанный и выпестованный ею, поднятый ею сын трудового народа.

Человек здоровой мысли, он будет стремиться к тому, чтобы как можно более широко видеть мир, как можно более глубоко узнать людей и как можно более полно применить свои ничем не ослабленные и подлежащие умножению силы. И именно поэтому и в голосе его, и в жесте, и в манере ходить, и в манере смотреть появятся новые черты и новые оттенки. Да иначе и быть не может. Он будет стараться избавиться от одних своих свойств и особенностей и, наоборот, развить в себе другие. Он с любовью будет вспоминать свою мр-

лодость и относиться будет к ней с той чуть насмешливой дружбой, с какой люди вообще могут относиться к ушедшим дням своей жизни. И хотя он и прожил превосходную жизнь, и хотя ему и посчастливилось бороться в большевистских рядах, он ни за что не откажется от мысли о том, что его настоящее дело придет только завтра.

Это значит, что он не станет в позицию человека, все постигшего и все испытавшего. Любознательность никогда не изменит ему, так же как не изменит и неизменно острая радость, юношеская восторженность, испытываемая в каждом соприкосновении с трудным, ответственным и нужным делом.

Эта маленькая экскурсия в будущее Максима представляется мне целесообразной уже по одному тому, что Чиркову в третьей серии фильма могут быть представлены самые разнообразные варианты судьбы изобретаемого им образа. Откровенный разговор с Чирковым по поводу проделанной им работы может ему, само собой разумеется, принести пользу уже по одному тому, что ему эту работу предстоит продолжить.

Одна из самых драгоценных черт советского киноактера — это самостоятельность его мысли, его подлинная творческая инициативность, ставящие его в один ряд со всеми создателями фильма. В пределах того сценария, по которому будет ставиться третья часть трилогии, Чиркову предстоит многое решить самому, многое выбрать самостоятельно. И мне думается, что путь, который ему предстоит пройти от «Возвращения» к «Выборгской стороне» (третья часть трилогии), должен оказаться более содержательным, нежели путь от «Юности» к «Возвращению».

Многого можно в этом деле ждать от режиссеров картины Козинцева и Трауберга. Они сами проделали в трилогии очень значительную эволюцию как художники.

В «Юности Максима» Козинцев и Трауберг демонстративно, как у нас принято выражаться, «преодолевали себя». За исключением пролога к картине, стилистически построенного в приемах, характерных для прежних работ Козинцева и Трауберга, вся картина в целом носила характер публичного прощания с внешней, откровенно поверхностной и заэстетизированной манерой режиссерской работы прежних ФЭКСов.

Мастера вступили на путь настоящего сотрудничества с актером, сотрудничества, в котором актер, впервые для ФЭКСов, получил право на самостоятельную художественную мысль.

Если попробовать проанализировать актерские удачи прежних ФЭКСовских фильмов, образы, создававшиеся Сергеем Герасимовым, Еленой Кузьминой и другими, то станет очевидным, что, несмотря на то, что актеры эти получали в картинах определяющие центральные места, самый характер их работы, ее содержание все же были целиком обусловлены узким режиссерским замыслом мастеров.

Вступая на путь действительного содружества с актером, а не своеобразной творческой эксплоатации актера, ФЭКСы одержали в «Юности Максима» большую победу. Они показали, что могут по-настоящему развязывать актерскую инициативу, подсказывать актерам путь роста и движения образа, становясь в каждом отдельном случае на позиции этого актера.

Это не значит отнюдь, что таким образом они ослабляют общий план режиссерской работы над фильмом. План этот остается в силе. Более того, он выигрывает при такой системе использования актеров, он расширяет специфические возможности мизансценирования и монтажа, которые находятся в руках у постановщика, он дает, наконец, режиссерам право на пред'явление более высоких требований к каждому актеру, он развязывает режиссерам руки в работе над картиной.

В «Возвращении Максима» основные характеры — Максима (Чирков), Наташи (Кибардина) — уже знакомы зрителю. Поэтому зритель требует, чтобы это знакомство было углублено и расширено, иначе, что совершенно очевидно, просто нет смысла сохранять этих людей в трилогии.

Вот почему, мне кажется, все, что я говорил по поводу Чиркова, верно, вопреки тому, что Чирков и очень талантливый и очень своеобразный мастер. Каждая новая творческая удача мастеров нашей кинематографии рождает новые, повышенные художественные критерии, которые мы обязаны пред'являть к ее мастерам. Именно потому что «Возвращение Максима»—знак настоящего роста художников, его создавших, именно потому, что по пафосу своему, по центральной своей мысли этот фильм особенно близок и нужен нашим зрителям, нужно говорить о задачах, еще неразрешенных в нем открыто и просто.

У Козинцева и Трауберга, подобравших великолепный актерский коллектив для «Возвращения», есть все возможности третью и последнюю часть своей трилогии сделать живым свидетельством выхода нашей кинематографии на путь утверждения актерской мысли, на путь создания человеческих характеров, которые будут жить в представлении зрителя многие и многие годы.

КЛЕВЕТА НА СОВЕТСКУЮ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

Л. ЗАМКОВОЙ

В разнообразной тематике советских кинопроизведений, к сожалению, еще имеется ряд тем, не нашедших своего отображения на экране. Одним из таких наиболее значительных «белых пятен» в области тематики советского кино несомненно является показ современной школы, новых взаимоотношений между родителями и детьми — показ жизни нашего счастливого, подрастающего поколения.

Необычайно важные и нужные нам темы, связанные с вопросами воспитания ребенка, еще ждут своих талантливых мастеров, художников, кинодраматургов и режиссеров.

Одну из этих тем — об отношении родителей к детям, о товарищеской среде в школе, об отдельных искривлениях и недочетах воспитания детей как в семье, так и в школе — попыталась поставить перед собой режиссер М. Барская.

Сегодня перед нами конечный результат разрешения этой темы — картина «Отец и сын», сделанная Барской по ее же сценарию в киностудии «Союздетфильм».

Сюжет картины несложен. Отец, дважды орденоносный директор крупного завода, занятый работой, не обращает внимания на воспитание своего сына — главного героя фильма, тринадцатилетнего Бориса.

Боря манкирует занятиями, учится плохо и после встречи с беспризорником-воришкой Костей-Зубом решает бежать из дому, соблазненный перспективой поездки в Баку.

Одновременно происходит самоотчет директора о воспитании сына на открытом партийном собрании, где выясняется его полное незнание жизни Бориса. Вернувшись домой, директор пытается об'ясниться с сыном, но из-за какой-то аварии на заводе снова вынужден ехать к себе на работу.

Соученики Бориса очень сочувственно относятся к факту его исчезновения. У Бориса много плохих отметок, скоро зачеты, и его отсутствие дает возможность классу победить в школьном социалистическом соревновании и таким образом участвовать в экскурсии на Алтай.

Вовлеченный Костей-Зубом в воровскую компанию, Борис вынужден принять участие в попытке ограбления склада строительства новой школы, которое, однако, не совершилось из-за бдительности сторожа.

Отец, потрясенный уходом сына, осознает, что никогда не занимался вопросами его воспитания, и принимает все меры к поискам Бори. С помощью секретаря парткома завода удается арестовать всю воровскую компанию в тот момент, когда она собирается расправиться с Борисом, который пытается разоблачить ее преступные действия.

Конец фильма выдержан в стиле классического благополучного конца любой мелодрамы, поставленной за границей. Отцом заготовлены подарки для Бориса. Встретившись, они крепко целуются и говорят друг другу: «Я был неправ!» Все довольны возвращением Бориса, в том числе и его соученики.

Из одного только краткого изложения сюжетной канвы фильма сразу становится ясной его вредная политическая концепция, фальшь и неправдоподобность, клевета на жизнь и на поступки советских детей, клевета на советскую действительность.

Сейчас, когда картина готова, не приходится отдельно говорить о сценарии, поскольку он тождественен с фильмом, поскольку автором и сценария и фильма является режиссер М. Барская. Отдельные вырезки из картины (о которых будет сказано ниже), сделанные уже после ее окончания, только подчеркнули ярко выраженную в этом фильме антисоветскую тенденцию.

Каждым своим кадром картина «Отец и сын» клевещет на советскую действительность.

Картина Барской пытается клеветнически доказать, что у наших детей не только не счастливая, а несчастная жизнь, что у нас плохая школа, что дети заброшены, что родителям совершенно безразличны интересы детей.

Какими же образами героев, какими поступками, какой драматургической коллизией пытается Барская оклеветать нашу замечательную родину?

Автор фильма «Отец и сын» изобразил отца заслуженным советским человеком, героем, участником гражданской войны, получившим в свое время боевой орден Красного знамени. В самом начале картины он выходит на Красную площадь из Спасских ворот Кремля после вручения ему второго ордена — ордена Ленина, полученного за отличную работу на хозяйственном фронте.

Через несколько часов после получения ордена директор приходит к себе на завод, на открытое партийное собрание. В нашей действительности его, знатного человека завода наверно приветствовал бы весь коллектив — поздравлял бы за только что полученную высокую награду.

Но вот что показано в картине «Отец и сын».

Директор выступает перед большим собранием с самоотчетом о том, как он воспитывает своего сына. Секретарь партийной организации рекомендует его собранию как «лучшего большевика на заводе» и поэтому ему первому предоставляет слово. Появление директора на трибуне вызывает громкие аплодисменты. Волков (директор) говорит ничего не значащие общие фразы о воспитании сына. С места ему бросается реплика: «А как учится Борис?» Волков, несколько растерянный, вынужден сознаться, что он не знает этого. Затем происходит следующее: Волкова — «лучшего большевика на заводе» ставят в положение никчемного, никудышного, плохого человека. Выступает работница и в громадной изобличительной речи бросает Волкову веское обвинение в том, что он не знает своего сына, не заботится о его воспитании, что он не может хорошо работать на заводе, если не знает, что творится в его собственной семье. Свою речь работница заканчивает фразой о том, что Волков вообще не думает о дорогих советских детях.

И это говорит работница о директоре — «лучшем большевике»? А отсюда подтекст — если таковы лучшие большевики, то какими же должны быть остальные?

Что же, по Барской, мешает «лучшему большевику» заниматься воспитанием своего ребенка?

На этот счет Барская устами Волкова после телефонного звонка с завода, перебившего его беседу с сыном, говорит: «Ну, вот, и поговорить не дадут...» Отсюда можно заключить, что вся система нашей партийной работы, вся система хозяйственной работы такова, что руководитель завода, только что отмеченный высшей наградой — орденом Ленина, не имеет возможности за 13 лет хотя бы даже один раз поговорить как следует с сыном.

После ухода сына из дома Волков приходит в школу и разговаривает с соучениками Бориса. В беседе с детьми, рассказывая один из эпизодов гражданской войны, участником которого он был, Волков говорит о том, что раньше знали каждого бойца, что каждый человек на учете был — шли вместе, так что локоть товарища чувствовали. А работница как раз упрекала на партийном собрании своего директора, что он не знает своего сына.

Этим, очевидно, Барская хочет сказать: раньше была возможность заботиться о живом человеке, а теперь этой возможности нет. Таким образом снова Барская повторяет свое антисоветское клеветническое утверждение, что условия социалистического строительства и вся система сегодняшней жизни таковы, что они не дают возможности родителям заниматься воспитанием своих детей.

На общем собрании творческой секции «Союздетфильм», обсуждавшей в конце мая картину «Отец и сын», Барская жаловалась на то, что без ее ведома и против ее желания уже после окончания фильма был произведен ряд отдельных вырезок, исказивших ее авторский замысел.

Приведу две вырезки, сделанные против желания Барской в сцене ночного разговора отца с сыном. На реплику отца, что его «проработали» на собрании за невнимательное отношение к вопросам о воспитании сына, мальчик, злобно смотря, цедит сквозь зубы: «А... директиву получил?» Затем происходит следующее: отец загоняет сына в угол и методически бьет его.

В окончательном варианте фильма ни реплики «директиву получил», ни отвратительной сцены избиения отцом сына не существует. Именно об этих сценах больше всего сетовала Барская.

Клевещет Барская на нашу действительность, показывая детей и советскую школу.

Основные герои фильма — дети, выведенные в картине, никак не могут претендовать на то, что они являются типичными для всей детской массы. Взять хотя бы главного героя — Бориса. Он угрюм, вял, дегенеративен, попросту неприятен. От него веет страшным пессимизмом. На протяжении всей картины Борис ни разу даже не улыбнулся.

Где же присущие нашим детям непосредственность, жизнерадостность и оптимизм? Эти основные черты советских детей в картине «Отец и сын» никак не показаны.

Наоборот. Все дети неестественны, кривляются. Круг их интересов ограничен поездкой на Алтай, причем они прибегают к возмутительному ажиотажу с «неудами» и единодушно радуются исчезновению Бориса. Две девочки выведены как соперницы Бориса. Из-за него они начинают драться. Стоящий при этом пионер эпически заявляет, как о чем-то обычном, что они подрались из-за Борьки.

Неужели наши дети таковы? Показывая одни только отрицательные явления, Барская этим самым хочет убедить нас, что эти явления типичны для всей нашей советской действительности.

Для того чтобы найти детей для съемок картины «Отец и сын», Барской и работниками студии было просмотрено 13 000 детей. Во время просмотра им задавался ряд вопросов. Например: что ты больше всего любишь? Кого ты больше всего боишься? и т. д. и т. д. Затем тут же писалась «общая характеристика». Этой «характеристике» могли бы позавидовать педологи, занимавшиеся подобной хиромантией. Вот подлинные образцы «научных формулировок»:

«Нежное личико, видимо, такой же характер». «Мальчик с огоньком». «Сжатая, чувствуется муштровка школы». «Кокетка с семенящей женской походкой». «Умственно затрудненный, красивый и знает об этом» и т. д. и т. д.

Много можно было бы привести позорящих наших ребят ярлыков, приклеенных к ним руками Барской и ее помощников. Совершенно очевидно, что Барская отбирала далеко не лучших ребят для своей картины.

Педагоги нашей школы в фильме показаны неумными людьми, не имеющими ни такта, ни элементарной политической чуткости. Вот какую характеристику нашей школы дает Барская.

Учительница вызвала к доске ученика. Он не знает урока. Тогда весь класс начинает ему подсказывать, причем к доске, у которой стоит ученик, рывками придвигаются все парты. Как же реагирует на это учительница? По существу никак. Вместо соответствующего внушения школьникам учительница просто предлагает отвечающему урок ученику перейти на другой конец класса, чтобы он не слышал там подсказываний.

Второй учитель, выходя по окончании урока из класса, видит девочку, которая не была на занятиях. Мимоходом он спрашивает ее, почему прогуляла. Когда девочка что-то невнятно отвечает, учитель совершенно спокойно, по-казенному говорит: «Ну, принеси записку из дому». И это все.

Ни педагогов, ни директора школы не волнует такое большой важности событие, как бегство пионера Бориса. Система работы в школе показана такой, что класс вместо того, чтобы по-настоящему реагировать на исчезновение Бориса, этому радуется.

Нет заботы со стороны учителей, нет чувства товарищества со стороны школьников. Так ли это в самом деле? Такова ли наша школа?

Клеветнически показан также вожатый пионер-отряда. В день исчезновения Бориса он стремится во что бы ни стало провести пионерский сбор с такой повесткой дня, в которую не включено это значительнейшее в жизни школы событие. Кстати, этим и исчерпывается вся характеристика вожатого. В картине совершенно не показан комсомол, несущий большую ответственность за воспитание подрастающего поколения. В картине никак не выведены люди, поправляющие ошибающихся школьников, педагогов, директоров школы, пионер-вожатого.

В журнальной статье трудно перечислить все эпизоды картины «Отец и сын», искажающие советскую действительность. Ограничусь несколькими примерами.

Картина никак нигде не показывает новую социалистическую Москву. Строительство столицы отображено следующим образом. Дается реплика: «Вот и новая школа». И тут же показано, как ломается церковь, причем дано символическое падение колонны, которая чуть не убивает человека. И только на третьем плане, где-то вдалеке, видны леса строящейся школы. Дан явно классово враждебный кадр.

А вот еще. Детям в Москве негде подышать свежим воздухом, негде посидеть на солнышке, поиграть. Барская дает их играющими на тротуаре. К детям подходит

милиционер для того, чтобы прогнать их отсюда. Маленький мальчик обращается к милиционеру и просит не гнать их отсюда, потому что здесь солнышко. Милиционеру становится жалко, и он говорит: «Ну, ладно, если солнышко, то сидите».

Список клеветнических антисоветских выпадов Барской в фильме «Отец и сын» можно продолжить до бесконечности. Но и перечисленного уже достаточно.

Как могло случиться, что в киностудии «Союздетфильм» начала сниматься и полностью закончена производством враждебная нам кинокартина?

Появление такого фильма, как «Отец и сын», — это результат политической близорукости и деляческого подхода со стороны студии «Союздетфильм» и руководства ГУК.

Руководство ГУК допустило основную ошибку, разрешив запуск порочного сценария в производство. Эта ошибка была усугублена фактом приемки и разрешения выпуска на экран картины «Отец и сын».

Наконец на последнем тематическом совещании руководство ГУК отнесло картину «Отец и сын» к числу хороших фильмов выпуска 1936 года, чем дезориентировало творческую общественность кинематографии.

Тем не менее творческая секция киностудии «Союздетфильм», обсудив картину Барской, пришла к единодушному мнению, что этот фильм показывает нашу советскую действительность в кривом зеркале, что он является порочным, фальшивым и политически вредным.

Творческая секция приняла решение категорически настаивать перед дирекцией студии и ГУК о запрещении выпуска на экран фильма «Отец и сын».

«КЛЯТВА»

Сценарий А. Кудрявцева и А. Иванова. Режиссер А. Усольцев-Гарф. Оператор Симбирцев. Узбекфильм. На фото арт. Лютфия Сарымсакова в роли матери Азима.

«КЛЯТВА»

Н. КЛАДО

Узбекская киностудия с момента своей организации в 1926 г. выпустила на экран 18 художественных полнометражных картин. Качество и значение этих картин было резко различным, однако ни одну из них нельзя было назвать подлинно художественной национальной картиной. После прекращения выпуска «агитпропфильмов» фабрика в течение ряда лет не смогла создать ни одной картины. К расцвету звукового кино Узбекфильм в результате деятельности хозяйничавшей там националистической группки растерял свои кадры. Производство оказалось разваленным. В студии не оказалось ни одного воспитанного за эти годы режиссера-узбека, ни одного актера и один оператор. Новому руководству пришлось начинать сначала.

Поэтому первая узбекская звуковая художественная картина, если не считать озвученного фильма «Оазис в песках», особенно радует тем, что при оценке ее не требуется скидок на техническую бедность, на отсутствие кадров и т. д. Это — стоящая на достаточно высоком профессиональном уровне картина, подобную которой не стыдно было бы выпустить любой студии нашего Союза. Коллектив во главе с режиссером Усольцевым, впервые работающим над звуковой картиной, не пошел по линии механического перенесения театрального спектакля на экран. Он создал целиком кинематографическое, принципиальное для авторов произведение.

Успех определил правильный подход к отображению действительности, к отбору материала и к способу его воспроизведения. Обычно кинорежиссеров в Узбекистане привлекала внешняя экзотика мечетей, старого быта или героическая борьба с басмачами. Вещи, памятники, обычаи, бои и скачки занимали в картинах большее место, чем люди, и, к сожалению, часто были подлинными их героями.

Сценаристов Кудрявцева и Иванова и режиссера Усольцева интересовало не это. Они попытались показать рядовых дехкан, отобразить их интересы и внутреннюю жизнь. Именно их интересы, а не интерес к ним заставляет зрителей жить интересами героев фильма, волноваться за них, а не любоваться необычайностью, экзотичностью их поступков. Именно этот подход помог авторам правдиво показать на экране — передачу земли от баев к трудящимся в 1926 г.

Авторы пошли дальше, пытаясь показать трагические столкновения, раскол, который произошел в семьях в момент обострения классовой борьбы.

Авторы об'являют эту свою работу опытом создания трагедии.

И действительно, события, происходящие в картине, говорят о трагических переживаниях.

Саадат сняла паранджу. Муж ее, Азим, батрак бая, хочет ее убить. Отец — руководитель бедняков кишлака — удерживает его. Азим ударяет Андрея Кравцова — члена комиссии по проведению земельных реформ. Тот спасает его от суда. Азиму бай поручает убить Андрея. Он ведет его на расстрел, но не убивает. Андрея убивает бай, ранив и Азима. Азима дехкане обвиняют в убийстве Андрея. Отец хочет его застрелить, но вместо этого целует сына и предлагает толпе расправиться с ним вместо Азима. Азима защищает жена, которую он бил. Дехкане ведут Азима на расправу к трупу Андрея. В руке Андрея находят записку, написанную им перед смертью, в которой написано, что Азим его отпустил. Заканчивается фильм клятвой Азима над трупом Андрея.

Это — далеко не полный перечень всех драматических моментов, происходящих в картине. Намерения авторов понятны. Правильно их стремление показать, что переход к освобожденному труду сопровождается коренной ломкой, происходящей в сознании вчерашних батраков, и острыми драматическими столкновениями.

Но осуществление значительно ниже замысла. И дело в том, что авторы фильма допустили принципиальные ошибки, а не только не всегда удачно реализовали свой замысел. Взаимоотношения и столкновения людей, подобные перечисленным выше, могут послужить материалом для построения произведений разнообразных жанров — от комического до эпопеи.

Многое определяет отбор обстоятельств, характеров, их значимость и типичность. Сценаристы считают, что достаточно поставить избранных ими героев в обстоятельства, характерные для лучших образцов трагедии. Но они забыли об основном: необходимо, чтобы поступки людей вытекали из их характеров и соответствовали бы обстоятельствам, в противном случае не получится ни трагедии, ни драмы. Драматические переживания приобретают сентиментальный характер, а расставленные по схеме персонажи — отец и сын, жена и муж, друг и убийца — могут образовать мелодраму.

Эдип, Гамлет, Лир, Макбет — не потому вечные характеры трагедии, что они попадают из одного драматического столкновения в другое. Интерес к ним основан на том, что это мыслящие, большие люди, переживания которых отражают типичные явления и идеи эпохи.

В картине «Клятва» драматических положений более чем достаточно. Но героев фильма авторы подводят к ним неподготовленными. Характер Азима не вскрыт. Мысли его неизвестны зрителю. Он поступает непоследовательно, каждый раз по чужой указке.

Ахун-ота — отец Азима—до последних частей оказывается на положении эпизодического персонажа. Для него нет места в картине.

Поэтому, когда в конце авторы заставляют его решить, что делать с сыном, поведение его оказывается неубедительным.

В картине он подымает на сына револьвер. Саадат бросается к не-

му. Он опускает револьвер и, подойдя к сыну, целует его колени. Затем выходит к дехканам, предлагая им себя в искупление.

Многообразная гамма переживаний, предлагаемая актеру Ишмухамедову, оказалась ему не по силам не только из-за ограниченности выразительных средств и неудачного грима (борода, сковывающая и закрывающая лицо). Режиссер, не желая снижать быстрого темпа финала картины, заставляет его изобразить все эти переживания на протяжении нескольких метров.

До этого Ахун-ота был для зрителя лишь эпизодическим лицом, никак не влияющим на ход событий. Зритель не подготовлен всеми предшествующими событиями к поступкам, совершаемым Ахун-отой в самый драматический момент.

Взаимоотношения Ахун-оты с сыном, любовь к нему не были раньше выявлены. Сила воли, твердость, убежденность не вскрывались в предыдущих сценах. Поэтому Ахун-ота, не раскрытый как характер, механически внешне проводит эту сцену.

Он как отец не известен зрителю. Сын его ударил Андрея, убежал с баем. Фильм не показывает, как отец реагировал на эти события, и поэтому тот момент, когда он поднимает револьвер на Азима, не волнует глубоко. Трагедию отца, вынужденного убить сына, авторам фильма показать не удается. Нарушена логика поведения характера.

Много теряет образ и потому, что Ахун-ота не показан инициативным, умным, интересным человеком. В течение всей картины он потому не близок зрителю. До зрителя доходит лишь внешний эффект драматического столкновения. Вместо трагедии получается мелодрама.

В этом большой недостаток фильма, ибо Ахун-ота по своему положению в картине представляет основные положительные силы кишлака. Невниманием к вскрытию этого образа авторы снижают значение руководителя местной бедноты. В центре картины вырастает другой старик — Гулям-ота. Его переживания в связи с получением земли, показанные полнокровно и убедительно, и делают его подлинным героем картины.

На разобранном примере видна ошибка авторов. Сценаристы не сумели создать большие и значительные характеры, драматические переживания которых подняли бы их до высоты трагедии, они ограничились созданием большого количества драматических ситуаций.

Значение этой ошибки выходит за пределы разбираемой картины. Возникает вопрос, возможно ли показать при подобном количестве событий столь большое число характеров с тем, чтобы они были достаточно полно и глубоко вскрыты. Практика художественной кинематографии говорит, что только те картины выходят едиными по стилю, где автор сумел отобрать лишь то, что действительно определяет развитие действия, раскрывает тему.

В картине «Клятва» налицо двойственность: с одной стороны, авторы стремились показать характеры в их глубочайших проявлениях, посвятив этому конец картины, а с другой — их увлек динамичный разворот событий, совершающихся в предельно быстром темпе.

Сколько событий в фильме — декрет о земельной реформе, радость батраков, бегство бая со скотом, погоня, расстрел, бегство, убийство, находка трупа, самосуд и т. д.

В этих больших и важнейших событиях вскрываются ярко лишь эпизодические персонажи: председатель сельсовета, милиционер, Гулям-ота и т. д. Основные же герои — Андрей, Азим, Ахун-ота и особенно Саадат в этих сценах играют второстепенную роль. Их характеры должны раскрываться лишь в отдельных сценах — расстрела, смерти Андрея, сцене в доме Азима и др. Поэтому у зрителей нет веры в их действия, в их поступки, в их переживания. По схеме у авторов все в порядке. Персонажи наделены определенными чертами характера: Андрей — добр, благороден, председатель сельсовета — коварен и жесток. Но эти черты характера остаются известными во многом лишь авторам, они не получают раскрытия в фильме. Внешне, казалось бы, все верно. Если проследить линию Андрея или Азима, то цепь их поступков окажется внешне логичной. Но их образы схематичны, они лишены глубины. Авторы ограничиваются поверхностной передачей поступков этих героев.

Авторы «Клятвы», нагромоздив кучу событий, не сумели об'яснить их и вскрыть их причины. Я намеренно столь подробно остановился на этом, потому что ошибки сценаристов «Клятвы» во много свойственны и другим авторам.

Именно из этой недооценки раскрытия характеров и увлечения внешне динамической стороной кинематографа вытекают и основные недостатки картины.

В кишлак приезжает большевик Андрей Кравцов и привозит декрет о земельной реформе. Звуками карная (узбекская труба) собирают дехкан, об'являя им о декрете. По всему видно, что декрет для них новость. Батраки на поле бая (в том числе и Азим) вообще ничего об этом не знали. Между тем в действительности изданию декрета предшествовала большая подготовительная и раз'яснительная работа. Беднота с нетерпением ждала обнародования декрета. Этому способствовало развертывание партийной и общественной работы на селе. Баи и торговцы перед об'явлением реформы всячески готовились к борьбе против мероприятий советской власти. В «Клятве» декрет застает их врасплох.

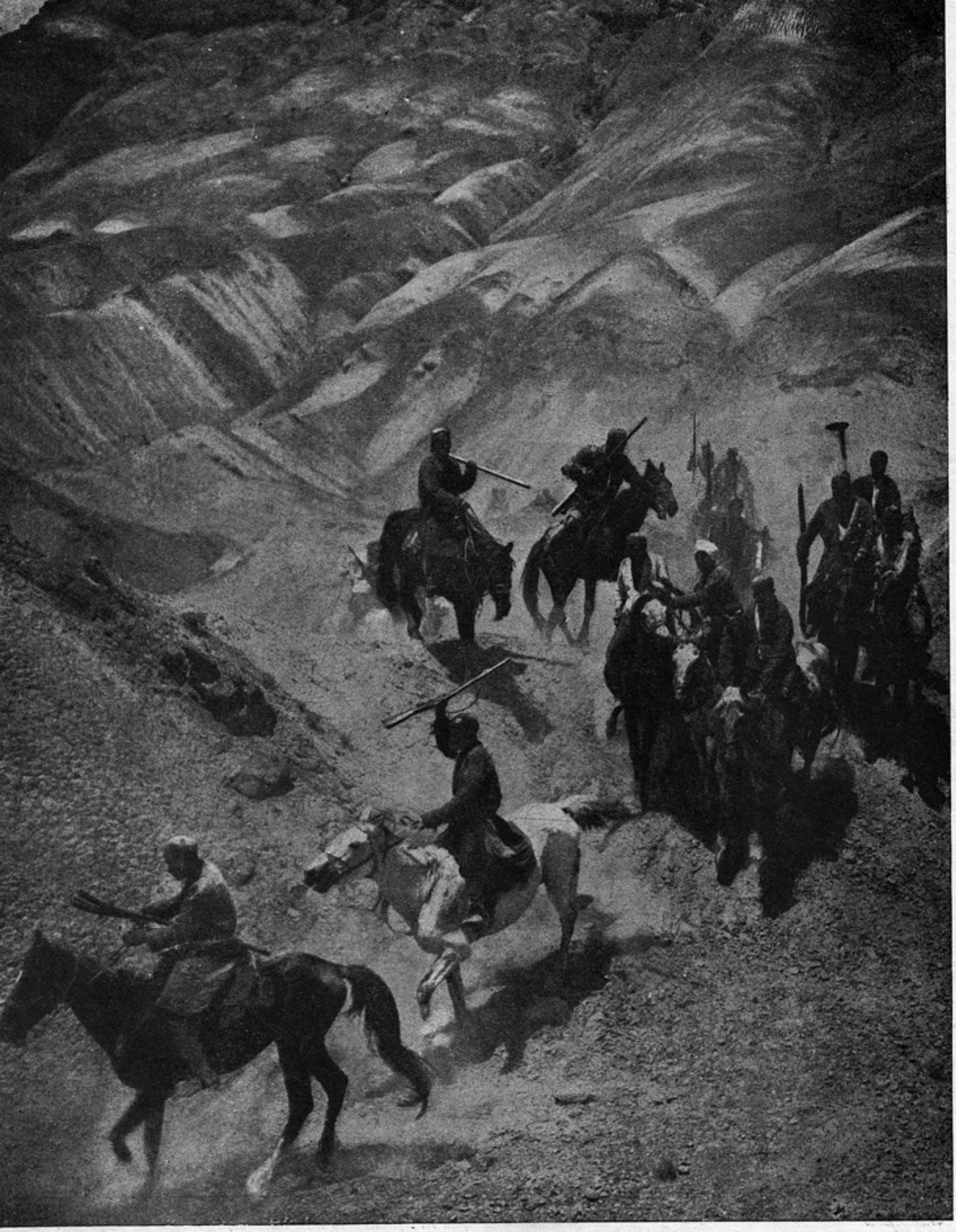
Все это, как и многое другое, отсутствует в картине. Авторы вправе ограничивать себя в отборе фактов и конденсировать действия в решающем эпизоде. Но правом этим они обладают лишь при условии соблюдения верных реальных соотношений, имеющих место в действительности. Требование исторической правды обязывало авторов изобразить положительные силы кишлака, местных партийцев, комсомольцев. В картине весь актив олицетворяет Ахун-ота. При слабом вскрытии этого образа пропорции оказываются нарушенными, а связь между дехканами и Андреем — недостаточно глубокой.

На стороне приехавшего Андрея Ахун-ота и еще несколько стариков. Молодежь отсутствует. Основной конфликт сценария развертывается между отцом и сыном, причем отец на стороне бедняков, а молодой сын под властью обычаев шариата, религии и бая. Почему предрассудки, приверженность реакционным обычаям характеризуют младшее поколение? Это, конечно, нетипично, неверно, хотя бы подобные случаи и бывали, поэтому действия этих людей, вырванных из обычной обстановки, и не оправданы, повисают в воздухе, теряют реальность.

Жена Азима Саадат сбрасывает чадру. Очевидно, какие-то силы в кишлаке помогли ей это сделать. Эти силы на протяжении всей картины не показаны, они не участвуют в борьбе. Несмотря на попытку совершить над ней самосуд, Саадат гордо идет открытая через базар, осыпаемая камнями, грязью. Мы

«КЛЯТВА»

Сценарий А. Кудрявцева и И. Иванова. Режиссер А. Усольцев-Гарф. Оператор Симбирцев. Узбекфильм. На фото арт. Шайсаев в роли Гулям Оты.



«КЛЯТВА»

Сценарий А. Кудрявцева и И. Иванова. Режиссер А. Усольцев-Гарф. Оператор Симбирцев. Узбекфильм.

«КЛЯТВА». Сценарий А. Кудрявцева и А. Иванова. Режиссер А. Усольцев-Гарф. Оператор Симбирцев. Узбекфильм.

вправе ждать от этой женщины, обладающей сильным характером, решительных действий, однако ее роль в дальнейшем низводится до положения эпизодического персонажа.

Все эти недостатки являются прежде всего недостатками драматургии фильма. Талантливая работа режиссера и актеров в значительной степени сглаживает эти недостатки, позволяет правильнее довести замысел авторов, способствует познанию реальной действительности.

Превосходны сцены об'явления декрета о передаче земли и воды. Гулям-ота, бросаясь на землю, целует ее, затем, присоединяясь к проходящим в марше дехканам, бросается к своей старухе, покрытой паранджой, и, обнимая ее, кричит: «Земля, земля, мне земля!» Радость бедного населения кишлака, получившего землю и воду, показана ярко и убедительно. Хорош комедийный тип милиционера, облаченного лишь наполовину в полагающуюся ему форму. На посту он молится при крике муэдзина. Особенно запоминается его жест, когда он провожает снятого председьсовета — сначала он поднимает руку к фуражке, отдавая честь, затем рукой проводит по подбородку характерным ироническим жестом мусульманина, провожающего дорогого гостя. Исполняя поручения Андрея, он слышит зов муэдзина, хочет остановиться и совершить молитву, но чувство долга побеждает, и он бежит дальше. В образе милиционера ярко показана борьба старого с нарождающимся новым и победа нового. Поэтому когда милиционер, роль которого прекрасно исполняет киноактер Пир-Мухамедов, умирает, то зритель его жалеет может быть больше, чем некоторых погибающих героев. Актер Пир-Мухамедов в новом амплуа (раньше он играл роли злодеев) показал несомненное дарование.

Остальные актеры фильма пришли из театра.

Заслуженный артист Ятым Бабаджанов в роли бая впервые выступает в кино. Он еще не понимает значения игры в проходных сценах, безразлично передвигается с места на место. Лишь изображая смерть бая, он сумел передать образ. Артист Латипов — председатель сельсовета подчеркнуто передает тип коварного подкулачника условной трактовкой роли, контрастируя с остальными исполнителями картины. Ахунота — Ишмухамедов бледно и невыразительно проводить всю роль. Ему нехватает драматизма и темперамента.

Удачнее остальных Азим—Асат Исматов. Этот молодой актер, еще не вполне владеющий жестом и мимикой, передает интересный тип находящегося во власти предрассудков молодого батрака. Хакидат Рахимова прекрасно исполняет роль жены Азима Саадат. В ее облике

чувствуется большая сила и энергия, к сожалению, не развернутые в картине. Она и Исматов — безусловно способные актеры, понимающие специфику работы в кино и обладающие всеми возможностями роста.

Очень слаб актер Любимов в роли Андрея Кравцова. Скованное лицо, связанные жесты, однотонный голос снижают передачу этого центрального образа. Любимов в роли Кравцова бесстрастен даже в тот момент, когда его ведут на смерть. Ничто не способно вывести его из равновесия.

Шай-Исаев в роли Гулям-оты (вторая его роль в кино) показывает природные качества актера, правдивость, глубину переживаний и хорошие мимические данные. Это самый убедительный образ в картине.

Режиссер Усольцев сумел об'единить всех этих различных по качеству, стилю, школе исполнителей и создать крепкий ансамбль, из которого выпадает лишь Любимов.

Изобразительная трактовка картины показывает большой вкус, выдумку и подлинное знание материала.

Изобразительная трактовка соответствует смыслу снимаемой сцены, показывая слитность в работе режиссера Усольцева и оператора Симбирцева. Симбирцев впервые в этой картине показывает себя разносторонним художником, избегая свойственного ему натурализма («Иудушка Головлев», «Луна слева»).

Прекрасно сняты сложнейшие панорамы базара, манифестации и т. д. Композиция кадра удачно сочетает максимальную передачу смысла действия с показом прекрасной природы страны. Режиссер Усольцев начинает картину в стремительном темпе. Ему удается сохранить этот темп до конца (за исключением отдельных длиннот). Это особенно радует нас в картине Узбекфильма. Националисты требовали медлительности, плавности, якобы присущих Востоку. С ними соглашались и великодержавные шовинисты, требуя сохранить этот «экзотический» медлительный темп картины. Медлительность характерна для молитвы, базара, ханских шествий, трудовые же ритмы дехкан полны стремительности. Усольцев преодолевает неверную традицию, показывая темпераментные, быстрые темпы жизни трудового Узбекистана.

К сожалению, ему в этом мало помог композитор Князевский. За исключением радостного марша батраков вся остальная музыка отягощает картину, не помогает выявлению происходящих в ней событий и поверхностно-экзотична. Использованные народные мотивы «Йор, йор» и др. выгодно отделяются от музыки, написанной Князевским. Декада узбекского искусства показала богатство узбекских национальных мелодий. Узбекский национальный театр впервые сейчас переходит на симфонический оркестр. Узбекская кинематография впервые создает музыку для звукового кинофильма. Очевидно, поиски правильных решений лежат в использовании опыта узбекского музыкального театра и народной музыки, а не на пути, избранном Князевским.

Усольцев, используя народное творчество, подошел к созданию национальной картины, однако он во многом и отошел от национальной формы, так как большинство поступков и переживаний героев не вытекает из их быта и исторической обстановки. Подобный конфликт в семье, который развернут в фильме, не характерен для Узбекистана и привнесен из литературы как традиция.

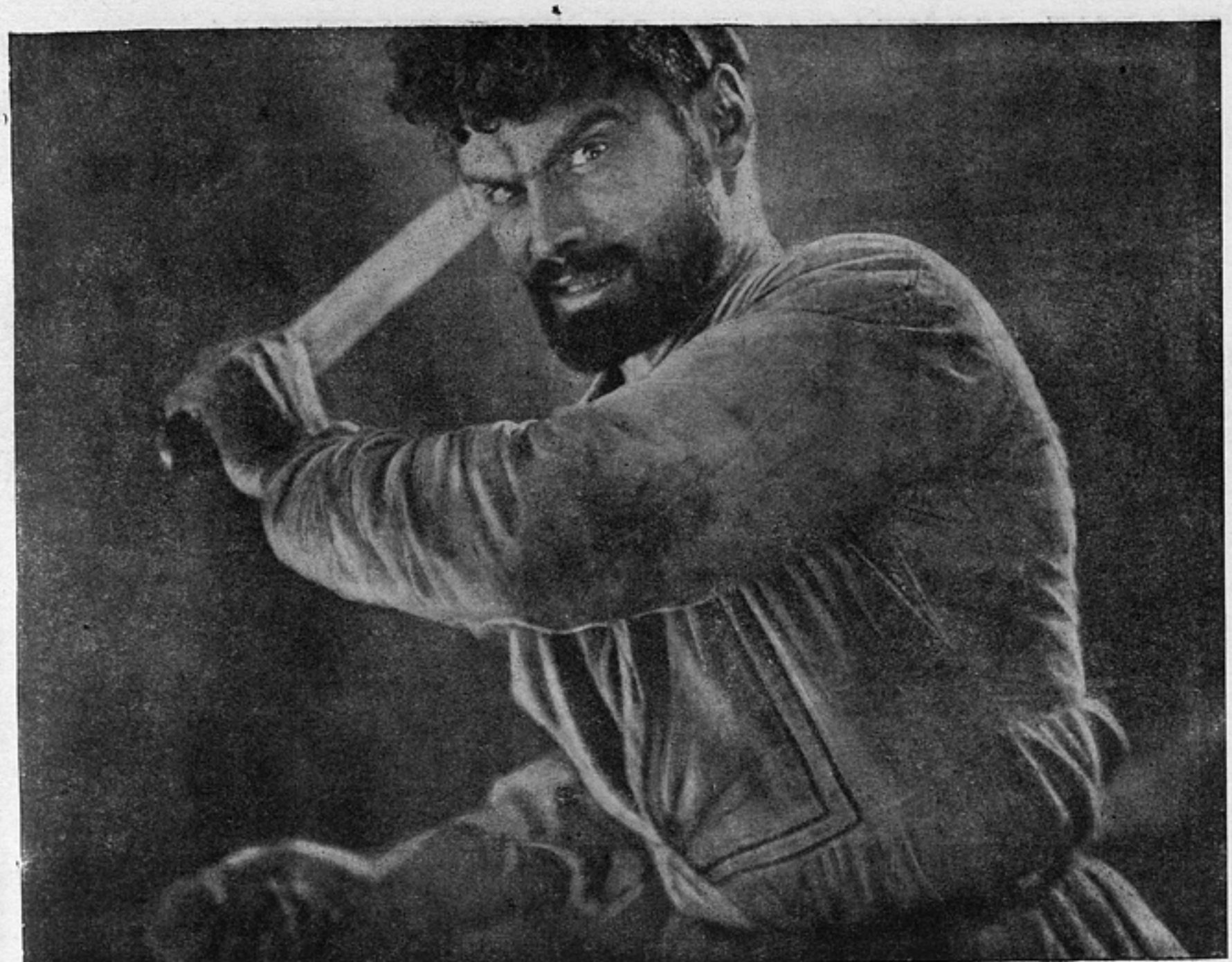
Национальной по форме и будет та картина, которая передаст типичные характеры в типичных обстоятельствах, типичные именно для этой национальности, в свойственных ей проявлениях для отображаемого отрезка истории и события.

Не показ космических, всеоб'емлющих и всечеловеческих страстей, а конкретных для этого периода ситуаций, отображение на основе мотивов, возникающих в народном творчестве об этом событии.

Поэтому «Клятва», являющаяся большим событием в узбекской кинематографии, интересной картиной в ряду других советских картин, еще не дает своим примером путей создания национальной по форме, социалистической по содержанию современной художественной картины.

Конфликт, драматические ситуации и характеры лишь пристроены к национальному материалу, во многом контрастируя с ним и не сливаясь с ним в органическом единстве.

Несмотря на это «Клятва», правдивый и реалистический фильм, является несомненным успехом режиссера Усольцева и свидетельством того, что молодая узбекская кинематография выходит на правильный путь.



«АРСЕН»

Сценарий С. Шаншиашвили и М. Чиаурели. Режиссер М. Чиаурели. Оператор А. Дигмелов. Госкинпром Грузии. На фото арт. С. Багашвили в роли Арсена.

ТЕОРИЯ МОНТАЖА С. М. ЭЙЗЕНШТЕЙНА

Г. АВЕНАРИУС

Творческая практика С. М. Эйзенштейна тесно связана с системой его теоретических взглядов.

Взгляды эти сложились у него не сразу: вначале он только обобщал и осмысливал опыт «Стачки», «Броненосца» и «Октября», позднее развил и углубил свои теоретические положения, стремясь к созданию научно обоснованной теории творчества, затем попытался творчески доказать свои теоретические принципы в фильме «Бежин луг».

Свою теорию Эйзенштейн развивал, однако, не на основе изучения конкретной действительности, а в полном отрыве от нее. Поэтому все формулировки и положения, которые он придумал, никак не могли дать ему силу ориентировки и понимание внутренней связи окружающих событий.

Теоретизируя, Эйзенштейн отнюдь не стремился познать об'ективную закономерность творческих процессов, более того, очень часто методологические выкладки нужны были ему для об'яснения, утверждения и мотивировки собственной формалистической творческой практики, для того, как он сам говорил, чтобы «формальному произволу придать четкость идеологической формулировки».

Кроме того и в своих статьях и в программе своего читанного во ВГИК курса Эйзенштейн крайне некритически использовал ряд современных «модных» теорий и теориек (фрейдизм, гуссерлианство, философию Бергсона и др.).

В итоге противоречивые теоретические положения и обрывки «модных» за рубежом теорий предопределили политическую несостоятельность его последнего фильма.

Эйзенштейн-теоретик увлек за собою Эйзенштейна-мастера. В этом большая трагедия творческого пути этого безусловно очень талантливого художника.

Изучение теоретических взглядов Эйзенштейна необходимо для анализа его режиссерского творчества.

Особый интерес представляет при этом его «теория монтажа».

Изложение теории монтажа Эйзенштейна следует начать с изложения теории кадра:

Кадр (отдельное) и законченный кинофильм (общее) неразрывно связаны между собою.

«Отдельное не существует иначе как в той связи, которая ведет к общему, общее существует лишь в отдельном, через отдельное» (Ленин, том XIII, стр. 302).

Говоря о «кадре», мы подразумеваем не только подлежащий склейке кусок перфорированной пленки, но, прежде всего, — некую семантическую (смысловую) единицу, некий результат образного познания и воспроизведения действительности, ориентированный при соединении его на определенный контекст.

Кадр у Эйзенштейна определялся в разное время поразному.

В статье «За кадром» (1929), суммируя свой монтажный опыт при создании «Броненосца» и «Октября», Эйзенштейн определял кадр как «ячейку монтажа» и рассматривал его с точки зрения внутрикадрового конфликта.

Этот внутрикадровый конфликт трактовался как «потенциальный монтаж», в нарастании интенсивности разламывающий свою четырехугольную клетку и выбрасывающий свой конфликт в монтажные толчки между монтажными кусками.

В той же статье указывалось, что «киноформе подлежат» только «кинематографические» конфликты, к которым были отнесены Эйзенштейном:

«конфликт графических направлений (линий),
конфликт планов (между собой),
конфликт об'емов,
конфликт масс (об'емов, наполненных разной световой интенсивностью),
конфликт пространств и т. д.».

Такое понимание «внутрикадрового конфликта» было насквозь формалистическим. И непонятно было, каким образом в «монтажных толчках между монтажными кусками» из конфликтов линий и конфликтов об'емов могли рождаться сюжетные конфликты фильма, каким образом через монтаж осуществлялась связь отдельного (кадр) и общего (фильм).

Кадр одновременно и элемент сюжета, и суб'ект элементарного психологического воздействия на зрителя, и плоскость, определенным образом композиционно оформленная, и серия кадриков-диапозитивов.

Однако ведущим, определяющим, **главным** среди этих признаков является наличие в кадре образно-сюжетного элемента, т. е. того элемента, который превращает кадр в «ячейку» монтажа; того элемента, который делает эту ячейку идейно и художественно значимой; того элемента, который в конечном счете определяет и композицию кадра, и способ с'емки, и все остальное; того элемента, отсутствие которого обессмыслило бы кадр.

В статье «Кино четырех измерений» (1929) Эйзенштейн, подводя итоги своей работы над фильмом «Старое и новое», писал, что поводом для монтажного сцепления двух кадров является некий подавляющий внутрикадровый признак (темп, длина кадра, передний план, задний план и пр.) — «доминанта».

«Рассматривать эту доминанту, — говорил Эйзенштейн, — как нечто самостоятельное, абсолютное и неизменно устойчивое, — никак нельзя. Теми или иными техническими приемами обработки куска его доминанта может быть определена более или менее, но никак не абсолютно».

Характеристика доминанты, по Эйзенштейну, изменчива и глубоко относительна.

«Выявление ее характеристики зависит от того самого сочетания кусков, условием для сочетания коих она является сама!» (подчеркнуто Эйзенштейном. — Г. А.).

Поскольку подлинная «доминанта» (сюжет, образ) ускользнула из поля зрения Эйзенштейна, поскольку режиссер — организатор кадра (он же создатель домина-

«БОГАТАЯ НЕВЕСТА»

Сценарий Помещикова. Режиссер И. Пырьев. Оператор В. Окулич. Киевская студия Украинфильм.

нты) не учтен Эйзенштейном, получилась весьма путаная теоретическая ситуация, настолько путаная, что Эйзенштейн сам себя тут же переспросил:

«Круг? Одно уравнение с двумя неизвестными? Собака, ловящая себя за хвост?»

И удовлетворенно сам себе пояснил:

«Нет, просто точное определение того, что есть».

Теория «доминанты» так же формалистична, как и изложенная выше теория «внутрикадрового конфликта».

Эта теория «доминанты» Эйзенштейна-теоретика органически связана с формалистическими ошибками Эйзенштейна-режиссера, который зачастую на практике («Октябрь», «Старое и новое») шел не от трактовки образа к формальному разрешению кадра, а, наоборот,— от формального разрешения кадра к созданию образа.

Полемизируя («Бела забывает ножницы») с Б. Балашем о кадре, Эйзенштейн писал когда-то:

«Кадр — это только продление отбора. Отбора именно этого предмета, а не другого, предмета именно с этой точки, в этом «обрезе», а не в другом.

И кинематографические условия «создают» «образ» из сопоставления этих «обрезов» (Киногазета, № 32, 1926 г.).

Эйзенштейн понимал образ не как результат сложного процесса познания и воспроизведения действительности, а как результат суб'ективного отбора, как результат влияния на кадры и их сопоставление каких-то «кинематографических» условий.

От признания возможности создания «образа» путем монтажа «обрезов» до вульгарно-формалистической трактовки «образности» как остраненного контекстом элемента художественной речи — всего один шаг.

Все в той же статье («Бела забывает ножницы») Эйзенштейн этот шаг делает:

«понимание кино сейчас вступило в фазу приближения к символике языка. Речи. Речи, придающей символический смысл (т. е. не буквальный) — «образность» совершенно конкретному материальному обозначению — через не свойственное буквальному контекстное сопоставление, т. е. тоже монтажем...».

Согласно этой формулировке монтаж есть средство через не свойственное (остраненное) окружение сообщать символический смысл (образность) кинематографическому тексту.

Семью годами позже (1933) в своей программе Эйзенштейн, по сути, повторил ту же формулировку:

«Композиция кадра идет от обреза предметов к образу предметов...

«Обрез производится... анекдотически-протокольно: берется тот предмет или та часть предмета, которая в сюжете в данный момент функционирует...

Однако даже на этой стадии обрез по существу есть уже образ!»

Эти реминисценции конструктивистской эстетики и формалистической игры почти равнозвучных словечек «образ» — «обрез» доказывают, что Эйзенштейн и в последние годы не освободился от своих прежних ошибочных теорий.

Вопросами о соотношении кадра и фильма и о внутрикадровой доминанте теория кадра не исчерпывается.

Кадр можно помимо всего прочего рассматривать или с точки зрения режиссера-организатора, создающего монтажем кадров художественное произведение и, соответственно, посвященного заранее (еще до с'емки) в тайны внутрикадровой доминанты, или с точки зрения зрителя, воспринимающего кадр в том или ином созданном автором фильма контексте, или с точки зрения профессионала-перемонтажера, задавшегося целью при помощи монтажа изменить смысл, вложенный автором фильма в кадр или ряд кадров. Три возможных аспекта в данном случае определены тремя конкретными процессами: создание фильма, восприятие фильма, перемонтаж.

С точки зрения автора-режиссера кадр проектируется, разрешается и оформляется (см. выше) как некая осмысленная, причем однозначно-осмысленная ячейка монтажа, несущая в себе определенную, именно эту, а не другую сюжетно-образную нагрузку. С точки зрения зрителя (не знающего установки автора) кадр вне контекста непонятен, но поскольку кадр зрителю подается во время сеансов именно в контексте, то он (зритель), воспринимая кадр в контексте, может понять его так, как этого хотел автор-режиссер. Наконец, руками посвященного в тайны «кинотворчества» профессионала-перемонтажера кадр искусственно изымается из контекста, после чего теми или иными способами (вырезка, перестановка, изменение титра) — через изменение монтажного контекста — кадр (в определенных, конечно, границах) изменяет свое первоначальное (авторское) значение.

В упомянутой статье «Кино четырех измерений» Эйзенштейн, говоря об однозначности и многозначности кадра, рассматривает его с некоей общетеоретической точки зрения, которая никак не предусматривает трех выше перечисленных аспектов.

«Слово не имеет абсолютного смысла, — писал когда-то Бергсон. — Значение каждого из них получает специальный оттенок в зависимости от того, что ему предшествует и что за ним следует» (Бергсон, т. IV, стр. 140).

Эйзенштейн обращает внимание на переходы, связи, а не на то, что движется, переходит, находится в связи, при этом он переносит концепцию Бергсона в область теории кино:

«кадр никогда не станет буквой, а всегда останется многозначным иероглифом, и чтение свое получает лишь из сопоставления, как иероглиф, приобретающий специфическое значение, смысл и даже устные произношения (иногда диаметрально противоположные друг другу) только в зависимости от сочетаний, изолированного чтения или маленького значка-индикатора чтения, приставленного к нему сбоку» (подчеркнуто везде Эйзенштейном. — Г. А.).

(Позже (1933) Эйзенштейн в статье «Вылазка классовых друзей» признал, что «кадр наравне с монтажем железно обусловлен конечным эмоционально смысловым эффектом», т. е. частично отошел от своих прежних идеалистических в этой области формулировок.)

Если первоначальные высказывания Эйзенштейна по вопросам теории кадра были результатом порочного, формалистического обобщения его собственной практики, то последние его «откровения »в этой области являются продуктом заумного теоретизирования, продуктом схоластического «ухода» от действительности...

В своей «программе» (1933) Эйзенштейн связывает свое понимание кадра с представлением об основном феномене «кинематографа».

Этот феномен заключается по Эйзенштейну в «столкновении двух эйдетических следов, которые дают новое качество высшего измерения — жестативно-двигательную иллюзию» (по-русски — в «стробоскопическом эффекте»).

Учитывая специфику стробоскопического эффекта, Эйзенштейн приходит к мысли, что

«по существу кадра как такового вообще не существует в природе и что кадр есть уже определенный спиральный повтор в динамическом плане того, что есть

картинка проекционного неподвижного фонаря в статике.

Вместе с тем единичный кадр есть сложнейшая система монтажного сочетания одноклеточных действительно первичных исходных кусков».

Эти выводы, безусловно, результат недиалектического подхода автора к понятию о кадре, результат рассматривания «кадра» лишь в одной конкретной, условно абстрагированной, а потому и гипертрофированной связи.

По существу (именно по существу) кадр, вопреки теоретическим выкладкам Эйзенштейна, об'ективно существует не только как «спиральный повтор», но и в иных опосредствованиях.

Противоречивые высказывания Эйзенштейна по различным вопросам теории кадра, возникающие на базе путаной, эклектической философской его концепции, — высказывания, эволюционирующие от признания кадра «ячейкой монтажа» к утверждению, что «кадра как такового вообще не существует», не приводят его к правильному, диалектическому пониманию кинокадра, что, конечно, не может не отразиться на его же теории кадросочетания (т. е. собственно монтажа), к анализу которой мы и переходим.

Для характеристики первоначального этапа взглядов С. М. Эйзенштейна на монтаж важна его статья «Кино четырех измерений» (1929).

Подводя в этой статье итог своим монтажным экспериментам в фильмах «Броненосец Потемкин» и «Октябрь», Эйзенштейн пытался создать некий кодекс монтажных принципов и приемов, соответствующих обычному «ортодоксальному» методу постановки фильма.

При этом, исходя из своего понимания кадра («кадр— многозначный иероглиф») и из своего же отрицания сюжетности внутрикадрового конфликта, Эйзенштейн считал обычно принятым («ортодоксальным») монтажем монтаж по доминантам, т. е. соединение кусков между собою по их подавляющему признаку (темпу, главному внутрикадровому направлению, переднему плану, заднему плану и пр.).

Эйзенштейн считал, что при таком «ортодоксальном» монтаже доминанты рядом поставленных кадров ставятся в те или иные конфликтные взаимоотношения («монтажные толчки между монтажными кусками»), вследствие чего и получается тот или иной «чисто монтажный» эффект.

Эта «концепция», построенная на отрицании связи между монтажем и образом, монтажем и сюжетом, отнюдь не подытоживала то лучшее, что было в творческой практике Эйзенштейна, особенно в «Броненосце».

Наоборот, концепция эта формалистически выхолащивала сущность монтажного процесса. Эйзенштейн усматривал в этом процессе лишь столкновения внешних, формальных признаков. Монтаж сводился, согласно этой теории, к формалистической игре композиционных элементов.

В той же статье Эйзенштейн, исходя из своей только что законченной работы «Старое и новое», пытался поднять свою теорию монтажа на новый, высший этап.

С этой целью он развил свою теорию «обертонного» монтажа.

Обертонный монтаж строится не на отдельной, произвольно выбранной доминанте, а на своеобразном монтажном комплексе раздражителей, «разнородных по своей «внешней природе», но сводимых к железному единству своей рефлекторно физиологической сущности».

В фильме «Старое и новое», как указывает Эйзенштейн, вся «сложная ритмически-чувственная нюансировка сочетания кусков проведена почти исключительно по линии оркестровки куском по отдельным «психофизиологическим» его звучаниям.

Например, монтаж начала крестного хода осуществлен по «степени насыщенности жаром» отдельных кусков, а монтаж начала совхоза — по линии «плотоядности».

При этом оказывается, что на монтажном столе трудно определить, по какому признаку смонтированы эти эпизоды...

«Критерий для их сборки, — говорит Эйзенштейн, — исключительно динамический...»

Зрительные обертоны не видны на пленке.

«Они возникают лишь в динамике кинематографического процесса... диалектическим становлением при пробеге киноленты через аппарат... Зрительный обертон оказывается настоящим куском, настоящим элементом... четвертого измерения...»

Принцип «обертонного» монтажа ничем не противоречит принципам «ортодоксального» монтажа по доминантам.

«Обертонный» монтаж, так же как и «ортодоксальный», выводится из ряда формальных признаков кадра (куска) с тою только разницей, что в нем вместо одного, основного «звучания» берется весь «зрительный обертонный комплекс».

Идея «обертонного» монтажа возникла у Эйзенштейна при просмотре на монтажном столе смонтированного уже фильма «Старое и новое», т. е. когда...

«творческий экстаз», сопутствующий, по его словам, сборке и монтажному компонованию... уже прошел.

Несмотря на то что, теоретизируя и обобщая, Эйзенштейн исходил из конкретной, творческой практики, его теория монтажа была не более как попыткой приспособления к специфике кинематографического творчества конструктивистической эстетики.

Развивая и углубляя в дальнейшем отдельные положения своей теории монтажа, Эйзенштейн, к сожалению, все дальше и дальше уходил от живой социалистической действительности и революционной практики социалистического искусства; он пытался, изучая новейшую идеалистическую философию, найти в ней методологический фундамент для своего построенного на формалистическом песке теоретического здания. В программе курса «Теории режиссуры» (1933) Эйзенштейн изложил свою «философию» творчества.

Основой этой «философии» является весьма пространно изложенная в программе так называемая «теория конфликта».

Ее обоснованию Эйзенштейн посвящает длительные экскурсы в область физиологии, биологии, зоологии, психологии и др.

Подводя итоги аналогиям и экскурсам, Эйзенштейн делает вывод:

в «выразительном проявлении» (так Эйзенштейн называет творческий процесс — Г. А.) происходит борьба и взаимодействие двух целесообразных установок: одна установка — непосредственная (инстинктивная), которая существует в «архивах» (недрах) сознания, как пережиточное отражение более отсталых стадий социального развития...

Другая установка — опытно-опосредствованная (сознательная), являющаяся продуктом позднейших стадий социального развития.

Диалектику творческого процесса («выразительного проявления») Эйзенштейн видит в диалектическом конфликте двух названных целесообразных установок: «она (диалектика эта) сводится к «единовременному реагированию двух стадиально разных слоев единого сознания».

«Теория конфликта, — резюмирует Эйзенштейн, — есть рассмотрение психологического проявления в его противоречиях, то есть с точки зрения взаимного проникания двух его составляющих противоположностей» («Советское кино», № 7, стр. 74, 1933 г.).

Весь сложный аппарат предварительных аналогий, исторических справок и цитат был использован Эйзенштейном в своей программе не для того, чтобы р а с к р ы т ь сущность действительно имеющегося в творческом процессе конфликта, а для того, чтобы с о з д а т ь этот конфликт, для того, чтобы доказать наличие в недрах сознания художника некоей «инстинктивной целесообразной установки», для того, другими словами, чтобы д о к а з а т ь раздвоенность, двойственность творческого сознания.

Эйзенштейн предусмотрительно упоминает об отличии его концепции («теория конфликта») от ошибок учения Фрейда о подсознании («психоанализ»).

В чем же видит Эйзенштейн порочность психоанализа?

По мнению Эйзенштейна, Фрейд и его последователи «в условиях эксплоататорского общества» становились на... (цитирую программу) «отрицании всякой «органической» импульсивности за сознательными сферами и обречении их лишь на роль сдерживания импульсов и инициативы идущих «из недр души» (кавычки в обоих случаях Эйзенштейна — Г. А.).

«Только в обществе, строящемся и строящей на иных социальных принципах, — пишет Эйзенштейн, — уничтожающем всякую эксплоатацию и угнетение, может быть сделан п о с л е д у ю щ и й (подчеркнуто мною — Г. А.) и окончательный шаг к правильному пониманию конфликта».

По Эйзенштейну, следовательно, от идеалистического бреда фрейдистов до материалистической диалектики... один шаг.

Названная «теория конфликта», явно сближающая теоретические выкладки Эйзенштейна с методологией философов-интуитивистов (точнее с фрейдистской модификацией интуитивизма), использована в ряде отделов программы для методологического обоснования прежних формалистических утверждений автора, в частности для того, чтобы по-новому «научно» об'яснить теорию монтажа.

В программе Эйзенштейн (в разделе, касающемся монтажа) повторяет свои прежние формулировки относительно «взрыва внутрикадрового конфликта, низвергающегося в последовательность монтажных кусков», и «приведения к одному знаменателю всех доминант кадра».

Отказываясь от прежних примитивно-формалистических терминов — «внутрикадровое движение», «темп» и др., Эйзенштейн заменяет их другими усложненными формулами; перечисляя «элементы, по которым можно монтировать», он называет:

«движение, рассматриваемое как пластическое изменение поверхности экрана».

«сочетание нескольких видов движений, предстающих в виде пространства», и др.

Рассматривая далее самый феномен монтажа, Эйзенштейн трактует его с точки зрения «теории конфликта», т. е. с точки зрения «одновременного реагирования двух стадиально различных слоев единого сознания».

Монтаж по Эйзенштейну — некоторое противоречивое единство семантического (смыслового) и кинетического рядов.

Первый ряд (семантический) соответствует образному (эйдетическому) началу опытно-опосредствованной (сознательной) установке сознания, второй (кинетический) — жестативному началу, инстинктивной, непосредственной установке, существующей в «недрах» сознания.

Одновременное взаимодействие обоих этих рядов (эйдетического и кинетического) определяет «собственно монтажную форму».

Который же из этих рядов является, по Эйзенштейну, для «монтажной формы» фильма ведущим и определяющим?

И в программе (1933) и в своем выступлении на тематическом совещании (1935) Эйзенштейн утверждал, что законы создания художественного произведения целиком соответствуют законам пралогического мышления (внутренняя речь, не формулируемая в логическое построение, отсутствие понятия о единстве части и целого и пр.).

Диалектику единства содержания и формы в художественном произведении Эйзенштейн соответственно раз'яснял как любопытнейшую «двуединость» — стремительного прогрессивного вознесения по линии высших идейных ступеней сознания и проникновения через строение формы в слои самого глубинного чувственного мышления.

Критикуя в одном из разделов программы ошибки формалистического понимания творчества, Эйзенштейн отмечает, что термины «остранение и !искусственное затруднение» никак не вскрывают сути творческого процесса.

Но ошибки формалистов для Эйзенштейна заключаются не в самом факте превращения кадра в заумный ребус, а в неумении правильно — согласно принципам «теории конфликта» — изложить сущность «остранения».

«Дело не в «остранении», — критикует формалистов Эйзенштейн, — а в переложении содержания из одного вида его изложения (логическая формулировка) в другой вид изложения (форма, структурные законы которой отвечают структуре пралогического мышления)».

Поскольку в той же программе подробно раз'ясняется, что «пралогическое мышление» свойственно современным первобытным общинам и примитивным народностям, а также может иметь место в условиях искусственного и патологического регресса с более высоких стадий развития мышления (случаи специфического наркоза, мистических познаваний, психических заболеваний и пр.), то, думается нам, мы можем, подводя итог «критике ошибок формалистов», сказать, что

по Эйзенштейну, художник, оформляя свое произведение, переводит его с нормального языка здоровых людей на заумный язык курильщиков опиума и шизофреников.

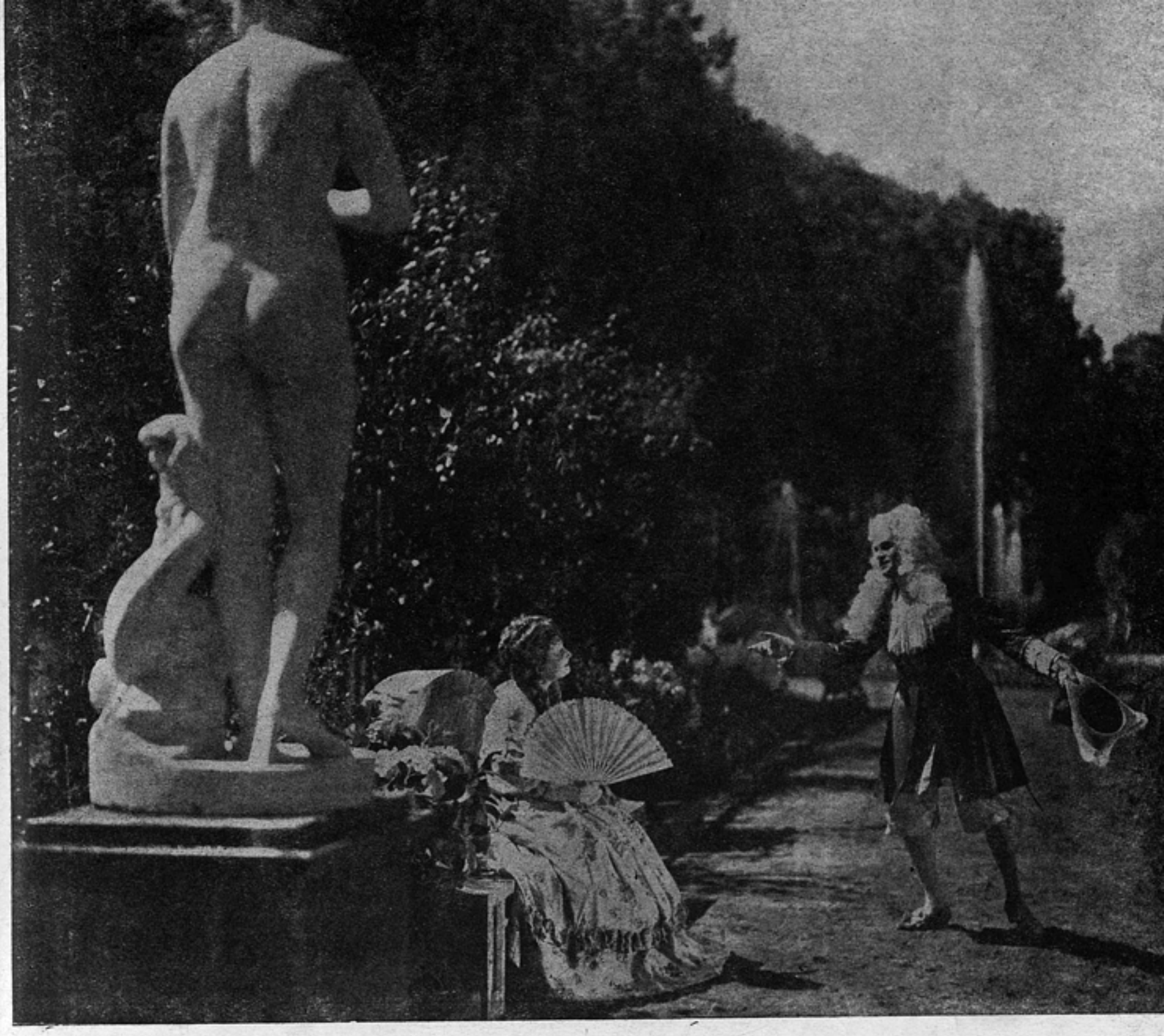
«Вопреки производству «отстранения», — комментирует Эйзенштейн, — процесс этот глубоко обоснован законами диалектики мышления, и в этом ключ к проникновению в тайны формосозидания по совершенно определенным законам...»

Итак, основная задача монтажа по Эйзенштейну — переложение содержания фильма в форму, соответствующую пралогическому мышлению.

При этом ...«взаимосвязь семантики и кинетики есть полная реконструкция психического процесса мышления, как конфликта между элементами логического и пралогического мышления» (рукопись программы, стр. 163).

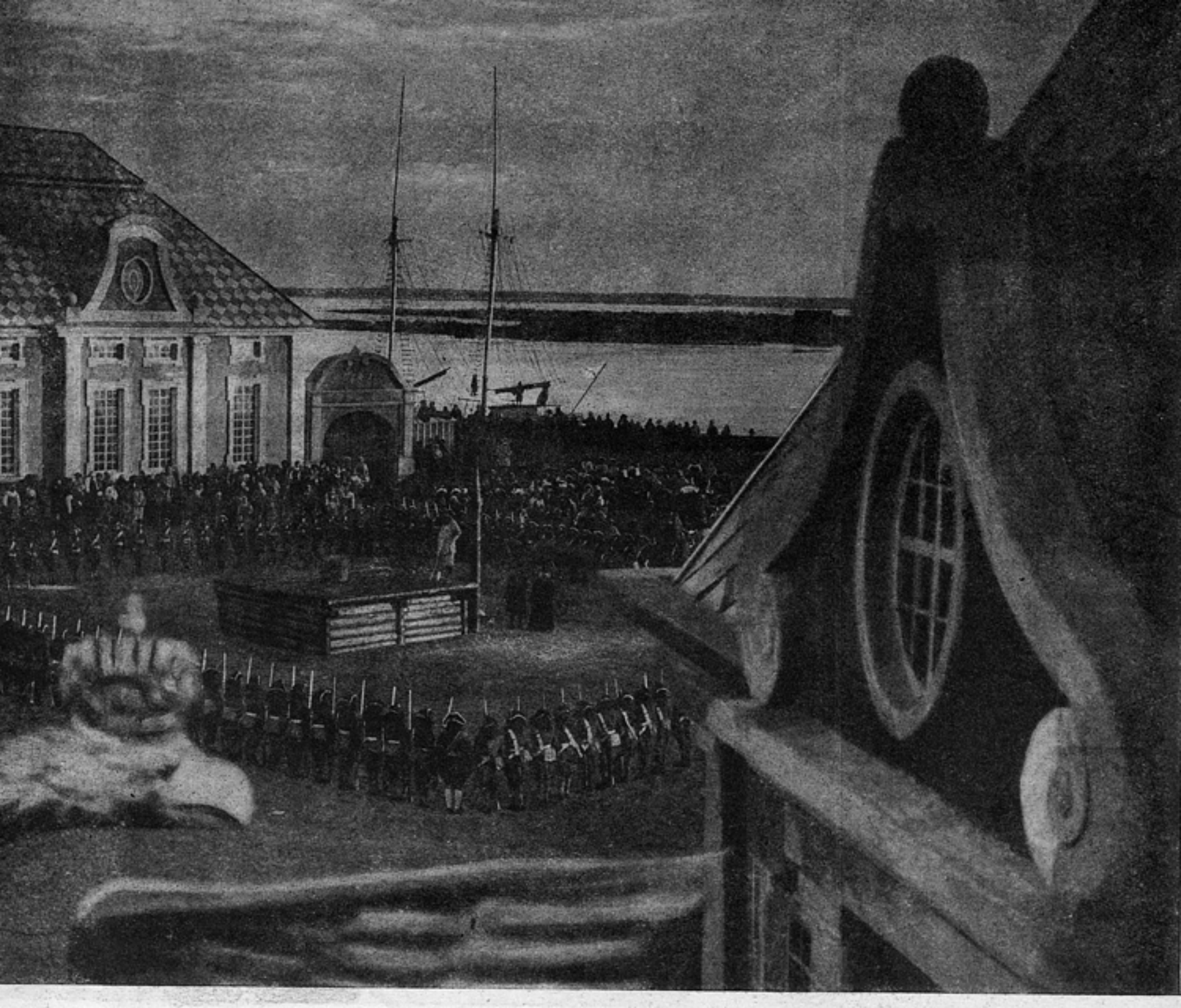
Монтируя фильм, режиссер зашифровывает, остраняет кадры, превращает их в ребусы (переводит на пралогический язык), воспринимая фильм, зритель расшифровывает кадры, разгадывает ребусы (переводит содержание фильма на логический язык нормальных людей)...

Исходя из такого утонченно формалистического понимания сущности монтажного процесса, Эйзенштейн считает высшей формой монтажа — форму, которая приводит к «комплексам понятий».



«ПЕТР ПЕРВЫЙ»

Сценарий А. Толстого и засл. арт. В. Петрова. Режиссер засл. арт. В. Петров. Операторы В. Горданов и В. Яковлев. Ленфильм.



«ПЕТР ПЕРВЫЙ»

Сценарий А. Толстого и засл. арт. В. Петрова. Режиссер засл. арт. В. Петров. Операторы В. Горданов и В. Яковлев. Ленфильм.

«Подлинно ассоциативное сочетание бывает в том случае, когда не предмет похож на предмет или действие на действие, а когда оба предмета и оба действия, между собою непохожие, кажутся вызывающими представление об одном и том же» (рукопись программы, стр. 131).

Все же остальные, менее заумные виды монтажа Эйзенштейн называет «примитивными предстадиями, сочетаниями, а не столкновениями»...

С точки зрения Эйзенштейна лучшие эпизоды «Чапаева» и «Депутата Балтики» надо считать смонтированными примитивно, а эпизод «богов» в «Октябре», эпизод «свадьбы» в «Старом и новом», эпизод «разгрома церкви» в «Бежином луге» — смонтированными «подлинно ассоциативными сочетаниями...»

Вся эта заумная философия монтажа, построенная Эйзенштейном, представляет собою эклектическую смесь различных махрово идеалистических теорий.

Теория монтажа Эйзенштейна бесспорно политически вредна и ошибочна.

Эта теория была им положена в основу работ над сценарием Ржешевского «Бежин луг». Руководствуясь этой теорией, Эйзенштейн исказил образы людей нашей родины, черпая краски для их изображения не из современной действительности, а из мифологии (пан, баба-яга) и библии (Самсон, отрок).

Перед советской кинематографической наукой стоит сейчас серьезная и актуальная задача — на основе анализа лучших советских реалистических фильмов создать подлинно научную теорию монтажа.

«ПЕТР ПЕРВЫЙ»

Сценарий А. Толстого и засл. арт. В. Петрова. Режиссер засл. арт. В. Петров. Операторы В. Горданов и В. Яковлев. Ленфильм. На фото арт. В. Добровольский в роли Федьки.

КОМПОЗИТОР В КИНО

Кино-музыка Н. Крюкова

А. ТОРОПОВ

Николай Крюков начал свой творческий путь в кинематографии. Не многие из композиторов, пишущих для звукового кино, могут считать себя кинематографистами. Большинство из них приходит в кино случайно, не связывая себя прочно с этим искусством. Николай Крюков органически связан с звуковым кино, с советской кинодраматургией. «Дела и люди», «Навстречу двум морям», «Летчики», «Петербургская ночь», «Мы из Кронштадта», «Поколение победителей» и «Зори Парижа» — это основные этапы композиторского мастерства Крюкова. От фильма к фильму создается метод работы — формируется творческий стиль художника. В чем же особенности стиля Николая Крюкова? В первую очередь, в ясности и логичности всего музыкального построения фильма. Крюков не загромождает партитуры большим количеством музыкальных тем, он создает главные, опорные темы и, пользуясь их развитием и взаимодействием, строит музыкальную канву фильма, неразрывно связанную с его драматургией. Из этого качества возникает и вторая особенность письма Крюкова — это органическая связь музыки с изображением. Крюкова нельзя упрекнуть в голой иллюстративности или в механическом сочетании звуковой канвы с изображением на экране. Эта связь звуковой стороны фильма с изобразительным в творчестве Крюкова лежит значительно глубже. Музыка Крюкова — это необходимая составная часть драматургии фильма. Это перевод с языка кино на язык музыки одного и того же драматургического образа киноискусства, несущий равноценную образную и эмоциональную функцию. Музыка подчеркивает и часто сообщает еще большую жизненность режиссерской трактовке вещи.

Обратимся к характеристике композиторского мастерства Крюкова. Музыка к «Поколению победителей» построена на народных песнях. Русская народная песня необычайно выразительна и напевна. Широкий мелодический рисунок песни «Когда будешь большая» выражает горькую долю русской женщины до революции. Эта песня звучит в устах Варьки в фильме «Поколение победителей». Она звучит в подлинном виде и в симфонической разработке песни. Она растет и крепнет вместе с ростом революционной сознательности и активности Варьки. Эпизоды «Моссовет» и «Баррикады» словно закаляют песню Варьки, и она начинает звучать жизнеутверждающе, как боевой марш. Эта песня встречается с другой революционной песней — «Варшавянкой», данной в широком симфоническом развитии, и, сливаясь с ней, создает финал музыкального оформления картины.

Звучание одной и той же музыкальной темы в различных стадиях ее развития параллельно изменениям драматургического образа характерно для Крюкова. В мастерской Жаннет песня звучит в ее подлинном виде. Тяжелая скорбная девичья песня. Эта же песня, данная в симфоническом звучании в сцене в казарме, звучит, как тема народной трагедии, и, наконец, в эпизоде расстрела эта же тема звучит как символ нарастающей революционной сознательности народа. Этот прием виден и в «Поколении победителей», и в «Мы из Кронштадта», и в «Зорях Парижа», где каждый раз по-иному звучит песня Катрины.

Крюков широко использует песенный материал в оркестровом звучании. Этим он словно утверждает тему, робко звучащую в вокальном исполнении. Избегая звучания хоровых масс, он инструментирует песню увеличивает ее значительность монументальным звучанием оркестра. Другой особенностью Крюкова является сведение к единству основных музыкальных тем в финале. В фильме «Поколение победителей» две песни — «Когда будешь большая» и «Варшавянка» — сливаются, взаимно дополняя друг друга, создавая образно правильную эмоционально насыщенную концовку картины. Это особенно заметно в построении музыки в картине «Зори Парижа», где все основные темы сведены в финале к единству.

Отличительной особенностью творчества Крюкова в кино являются шумозвуки. Их мы находим в «Петербургской ночи» и в особенности в фильме «Мы из Кронштадта».

В «Поколении победителей» мы видим примеры применения шумозвуков. Взрывы на баррикадах даны в оркестровом звучании, так же как и эпизод расстрела 9 января дан только через звук, несмотря на то, что здесь на первый взгляд не было оснований ориентироваться на мелодическую основу. В то же время применение музыки и шумозвуков создает яркое звучание в массовых драматических эпизодах фильма «Поколение победителей».

Правда, музыкальное оформление «баррикад» в «Поколении победителей» нельзя считать удачным. Здесь не соблюдено равновесия отдельных элементов звука. Без логической последовательности даны речь, музыка и шумы — здесь шумозвуки не удались Крюкову. В то же время в «Кронштадте» удачное применение шумозвуков можно считать достижением композитора.

Крюков создал музыку для одной из самых значительных советских картин — «Мы из Кронштадта». Его музыка вошла органическим компонентом в фильм, создав единое целое с работами Дзигана и Вишневского. Фильм суммирует большой опыт музыкальной работы Крюкова в области кинодраматургии. Он четко иллюстрирует принципиальные позиции Крюкова в вопросах музыки в кино. Музыкальная ткань «Мы из Кронштадта» состоит из четырех равноценных элементов: речь, шум, музыка, пауза. Каждый из этих элементов выражен самостоятельно: то слово, то пауза, то речь, то шум «звучит» значительно как драматургический образ. Иногда пауза «звучит» более значительно, чем звук. Пауза в ряде случаев говорит больше, чем звук, и именно пауза — тишина создает порой напряженность и максимальную выразительность.

В таком плане Крюков решает вопрос об органичности звука и изображения. Звук и изображение должны

«СОЛОВЕЙ». Сценарий Бядуля. Режиссер Аршанский. Белгоскино.

возникнуть в единстве. Выбор звуковых изобразительных средств определяется критерием образной необходимости. Но звук выполняет не только смысловую, но и эмоциональную функцию. Один и тот же звук может звучать по-разному и в соответствии с этим создавать различное настроение у зрителей фильма. Звонок может быть радостным, тревожным и даже трагическим. Элементы тембра, интонации, ритма создают смысловую и эмоциональную картину звука. Крюков стремится к отказу от случайных, неполноценных звуков. Отбрасывая все лишнее, он оперирует только звуками и шумами, необходимыми в данном комплексе. Звук у него мотивирован и всегда имеет свой адрес, свой подготавливаемый источник происхождения. Но вовсе не обязательно вместе со звуком показать в кадре источник этого звука. Крюков отходит от этого никем не утвержденного, но общепринятого стандарта. Он дает звуку самостоятельную роль и тем самым не сужает, а раздвигает рамки зрительного воображения. В «Мы из Кронштадта» гудки и свистки в гавани дают ощущение среды, массовости, хотя в кадре видны только два работающих человека; звук создает среду, обстановку, дает колорит всему эпизоду кинокадра. В первой и второй частях «Мы из Кронштадта» в показе холодной осенней Балтики, данной в звучании ветра, даже в первой песне моряков, показанной в романсовом стиле, возникает впечатление первоначальной несобранности и неорганизованности среди моряков.

Крюков уделяет в своей работе огромное внимание шумозвукам. Если в «Летчиках», в «Петербургской ночи», «Поколении победителей» шумозвуки играют значительную роль, то в «Мы из Кронштадта» шумозвукам уделено еще большее внимание.

Иностранная пресса отзывается о шумозвуках как о новом приеме киномузыки. Крюков рассматривает шумозвуки как новый художественный прием. В «Мы из Кронштадта» в эпизоде потопления музыка возникает из шума волн. Артем закапывает комиссара и уходит, но продолжает звучать рожденный в морском шуме похоронный марш. Он звучит как скорбная дань погибшим и как призыв к новой борьбе. Это философское обобщение смерти и борьбы за жизнь вызвано сопоставлением шума моря, поглотившего казненных матросов, и музыкой похоронного марша, говорящего о нашем отношении к погибшим революционерам и о нашей воле к борьбе за их идеалы. Шумозвуки применяются в первых двух частях «Кронштадта» в свисте и завываниях ветра. В шумы ветра включаются звуки скрипичных флажолетто и обрывки песен моряков. Это создает огромную выразительность, смысловую и эмоциональную направленность звучания. Большое количество взрывов в «Мы из Кронштадта» также разрешено только через звучание струнного оркестра. Создавая впечатление настоящих взрывов, оркестровое звучание во много раз интереснее натурального шума взрывов своей живой, острой тембровой окраской.

Отстаивая принципиальные позиции по поводу шумозвуков, Николай Крюков овладел техникой их и создал из этого приема не иллюстративный, а значительный художественный фактор в искусстве киномузыки. Экономия изобразительных средств является также характерной чертой в творчестве Крюкова. Она достигается отбором наиболее выразительных средств из суммы возможных звучаний для данного эпизода.

В «Мы из Кронштадта» в эпизоде прохода на казнь можно было дать и доносящийся шум волн, и крики чаек и т. д. Крюков дает лишь насвистывание. Эта тема звучит и в ветре, и в прогулке моряков с гитарой, и в сцене десанта, и в самом конце после реплики «по-

куда жив рабочий класс». Это единообразие, но не однообразие создано различными оттенками одного и того же приема. Экономность средств создает богатство ассоциаций и образов, если это дано в плане широкой художественной разработки. В «Мы из Кронштадта» Крюков проводит свою четкую принципиальную линию и создает большой ценности художественный образ, звучащий с силой, соответствующей драматургии этого замечательного фильма. Крюков в процессе подготовки к «Мы из Кронштадта» изучал старые песни моряков. В Ленинграде и в Севастополе он собирал все детали морского песенного фольклора. Вспоминается старая революционная матросская песня «Море в ярости стонало». Постепенно воссоздается забытая теперь песня моряков. Она звучит в эпизоде прохода моряков и дает колорит эпохи. Настроение этих боевых дней дает и старая солдатская песня «Горы, вершины» в эпизоде ухода отряда. Здесь дан яркий пример значения звуковой перспективы. Слышен запевала, потом хор, который удаляется. Это «уходящее» звучание подчеркивает жизненность эпизода.

Прием перспективы звука показывает один из методов работы Крюкова над технологией звука и над живым звучащим образом. В «Мы из Кронштадта» дан «Интернационал», но дан он совершенно необычно: «Интернационал» прерывается выстрелами, все время заглушается взрывами, но вновь возникает как живая сила классовой борьбы. Здесь Крюков дает «Интернационал» в движении, в его историческом боевом смысле, в борьбе, возглавляемой гимном пролетарской революции. Последний марш в «Мы из Кронштадта» показывает огромное значение музыкального образа. Действие происходит на перевязочном пункте. Музыканты в момент опасности берутся за винтовки. Командир приказывает: «Не надо винтовок — дайте хорошую музыку». И после десанта в последнем бою один за другим погибают все музыканты, и остается один трубач. Это яркий пример служения искусства революции. Самым своим существованием этот уцелевший в бою музыкант создает доминирующий драматургический образ и решает проблему концовки одного из эпизодов в фильме «Мы из Кронштадта».

Следует отметить, что этот марш, по сообщению директора консерватории в Валенсии Франческо Жиля, исполняется сейчас оркестром правительственных войск на мадридском фронте.

Крюков использует и народную песню. Он берет песню как основной материал для творческого варианта. Такова песнь Варьки в «Поколении победителей» и ее симфоническое развитие.

Другой путь в использовании народной песни приводит Крюкова к интересным обобщениям. Он создает новую песню, руководясь характерной интонацией, ритмом, общим духом эпохи. Так создается в «Мы из Кронштадта» марш, который безусловно является удачей композитора.

Крюков, планируя музыкальный материал, в первую очередь ищет стержень, вокруг которого весь остальной материал должен расположиться. Это организует работу композитора, определяет его творческие позиции, дает направление всей работе. В «Мы из Кронштадта» за основной стержень можно было принять песни моряков, но Крюков вводит симфоническую музыку: увертюру, похоронный марш, десант и финал. В «Мы из Кронштадта», собственно говоря, есть две инструментальные темы — тема окопного марша и тема похоронного марша. Похоронный марш — это смерть. Окопный марш — это победа. Увертюра, десант и финал — произ-

«ЮНОСТЬ»

Сценарий Н. Нечволодовой. Режиссер Л. Резниченко. Оператор А. Солодков. Мосфильм. На фото арт. Е. Мельникова в роли Дуньки и арт. Я. Быков в роли большевика Власа.

водное из этих двух тем. Следуя своему испытанному приему, Крюков сводит в финале к единству эти две основные музыкальные темы фильма. Похоронный марш в эпизоде десанта звучит отнюдь не мажорно, но с включением тем окопного марша и песни моряков он приобретает элементы победных звучаний. Несмотря на то, что в «Мы из Кронштадта» нет мажорной музыки, монументальность всего музыкального построения и драматургическая концовка картины с фигурой моряка, обращенной к врагу, создает ту волевую установку на борьбу и победу, к которой призывает нас этот замечательный фильм.

Последней работой Крюкова является фильм «Зори Парижа». Крюков создает опорные темы композиции: «Песня 18 марта», «Песня Катрины», «Тема Эжена Горо», «Тема побед и поражений Коммуны». «Песня 18 марта» с ее бодрым звучанием и маршеобразным ритмом удачно рисует боевой пафос исторических дней Парижской коммуны. В то же время по характеру своего звучания — это песня французов, песня парижан. Организующий характер песни виден в эпизоде на ярмарке, когда к голосу Катрины присоединяются все те, кто пойдет потом с этой песней на баррикады. «Песня 18 марта» проходит неоднократно в эпизодах боя и, наконец, звучит в финальной части картины. Она словно доминирует над всеми остальными музыкальными темами фильма, но в то же время органически входит в общую структуру музыкального оформления. Песня Катрины в ее первоначальном варианте была написана композитором Кабалевским. Крюков видоизменил песню Катрины и придал ей тот характер и стиль, который наблюдается сейчас в ее оригинальном звучании в фильме.

Тема Эжена Горо наиболее самостоятельно звучит в эпизоде показа рисунков отца Горо. Тут Крюков создает обобщающий образ художника-революционера. Статический материал рисунков Горо оживает на фоне печальной, но торжественной мелодии, которая звучит как гордое воспоминание о погибшем в борьбе парижском башмачнике. Крюков в этом эпизоде показывает себя самостоятельным и смелым мастером. Нужно художественно синтетически мыслить, чтобы решиться на этот необычный прием. Музыкальная тема Горо дана здесь не как иллюстративный фон, а как параллельная зрительному восприятию эмоция. Это поднимает образ отца, даже семьи Горо и в то же время показывает отношение коммунаров к своим товарищам по борьбе за Коммуну.

«Песня Катрины» имеет ряд звучаний в лирическом эпизоде «17-й редут» — в теме шарманки на площади Бастилии и в патетическом финале картины. Крюков берет за основу подлинные песни этих исторических дней и создает одну песню, похожую на песню времен Парижской коммуны. Но Крюков никогда не расстается с темой, не использовав ее во всех гранях до конца. Данная в размеренном нарочито механическом ритме, эта тема передает характер игры шарманки и рисует примитивность ярмарочных увеселений. Эта лирическая тема переходит потом в песню боевого характера и дополняет созданный уже «Песней 18 марта» образ коммунарки Катрины. Крюков создает в фильме два основных музыкальных русла: тема поражения и тема побед Коммуны. Эти темы, все время перемежаясь и гармонически вливаясь одна в другую, создают мощный музыкальный поток, словно подводное течение исторической борьбы Коммуны против реакции Тьера. Темы побед и поражений Коммуны проходят в эпизодах «Бекон», приход женского батальона, «атака» и «смерть Домбровского». Повторяя свой обычный прием, Крюков сводит все музыкальные темы фильма в финале к единству. В «Зорях Парижа», как и во всех работах Крюкова, видна органическая связь музыки с кадром, широкая драматургическая концепция, использование и переключение народно-песенного материала на большие симфонические звучания. Свои работы Крюков всегда заканчивает, делая какой-то логический вывод в результате всего музыкального построения.

В последней своей работе—«Зори Парижа» Крюков обобщает темы революционной борьбы Коммуны. Данный в конце эпизода смерти Домбровского похоронный марш звучит героически напряженно. Он имеет не только траурный колорит, но и силу эмоционального под'ема, словно клятва вечной борьбы за Коммуну. И, действительно, похоронный марш сменяется потом «Песней 18 марта», и, когда сомкнутым строем, плечо к плечу, идут вперед на борьбу коммунары, эта песня Парижской коммуны переходит в сегодняшний марш республиканской Испании. Это не формальный прием. Это логический путь обобщения всякой работы мастера, стоящего на позициях социалистического реализма.

Крюков принадлежит к наиболее значительным творческим работникам в области музыки в звуковом кино.

В чем же недостатки и опасности в творчестве Николая Крюкова?

Во-первых, в излишнем увлечении шумозвуками. Правда, в этом направлении наметились сдвиги.

Если в ранних своих работах Крюков почти всецело был в плену у шумозвуков, если в «Мы из Кронштадта» ему удалось найти равновесие между музыкальным материалом и шумозвуками благодаря общей музыкальной фактуре фильма, то в «Зорях Парижа» Крюкову уже удалось достигнуть преобладания музыкальной основы над шумозвуками. Это преобладание музыкального материала и создает новый колорит в последней его работе. Крюков, овладев приемами шумозвуков, должен рассматривать свое увлечение как пройденный этап. В дальнейшем он должен пойти по пути усиления в своих новых работах чисто музыкальной основы фильма. Здесь наряду с новыми возможностями встретятся и опасности, лежащие в самом характере творчества композитора. Крюкову свойственно некоторое однообразие музыкального колорита. Так, например, почти вся партитура «Зорь Парижа» построена в одной E-mll-ной тональности. Это, может быть, интересно как прием, но в целом это уменьшает свежесть звукового колорита, а вследствие этого и силу эмоционального воздействия музыки на протяжении всего фильма.

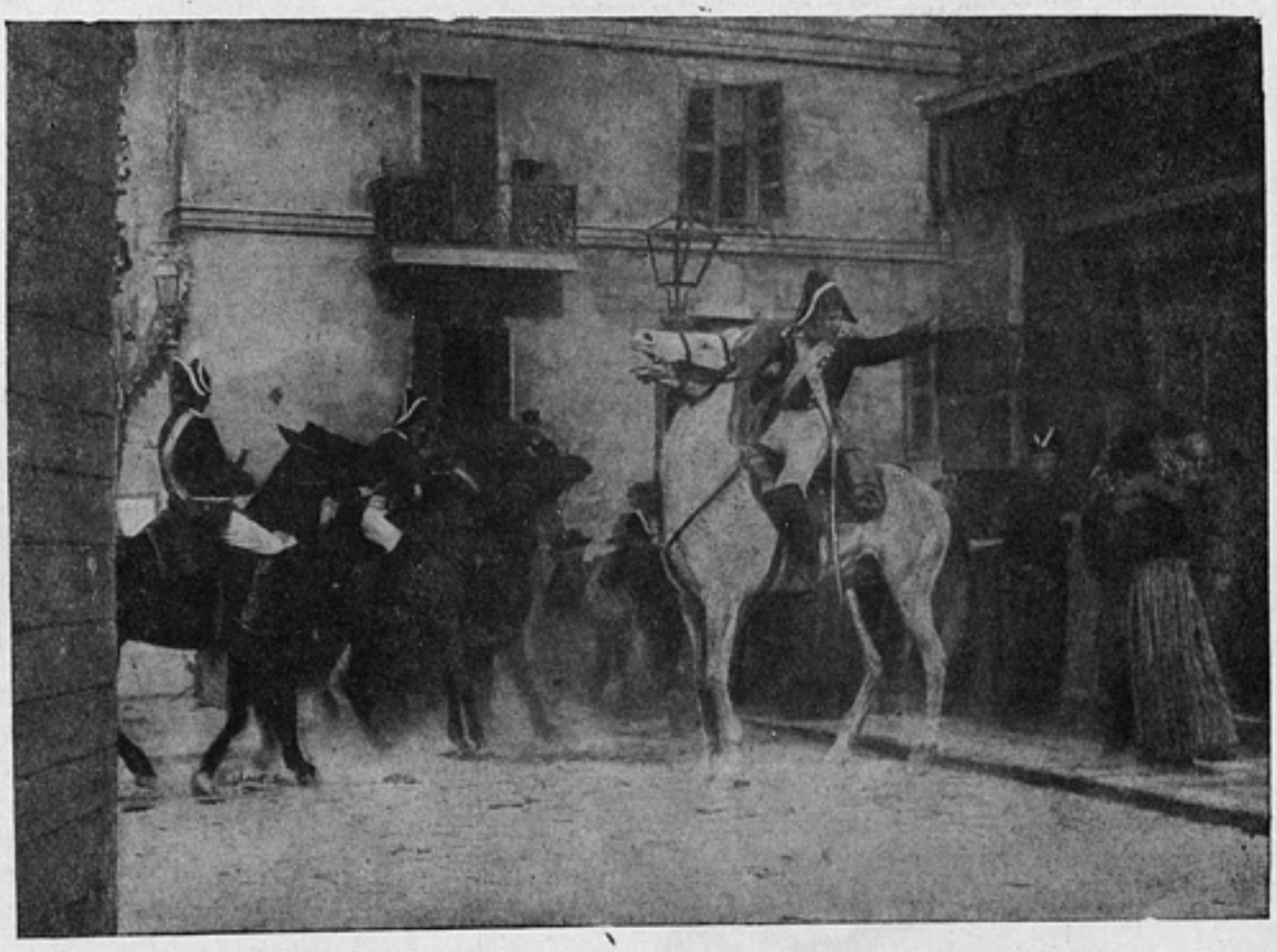
Это исходит не от бедности музыкальной мысли, а от большего стремления к стилизации. Подобная стилизация приводит к обеднению музыкального образа. Крюков не использовал в «Зорях Парижа» богатейший народный песенный материал Парижской коммуны, который зритель вправе был ожидать в этом фильме. На этот недостаток музыкального оформления фильма справедливо указывали во время обсуждения картины. И это действительно не было случайной ошибкой композитора. Это была ошибка метода Крюкова. Он создал неконкретно историческое обобщение темы. Стремление к обобщению и стилизации привело к тому, что Крюков дал музыкальный образ, уходящий корнями не в историческую действительность, а в историко-литературное отражение Парижской коммуны. Он произвел отбор музыкального материала, ориентируясь не на историческую реальность, а на свое творческое преломление этой историко-революционной темы. Крюков стремится все провести через свою творческую лабораторию. Это хорошо как критический и творческий принцип, но в своем стремлении к обобщениям всегда

опасно отходить от живой действительности и в целом и в деталях художественного образа. Это тем более важно, что манера подачи материала Крюковым всегда отмечена сдержанностью и экономией в изобразительных средствах. Выбирая из звукового материала самое главное, он стремится одной музыкальной темой сказать многое. Тем более это нужно делать, всегда сочетая конкретный образ с художественным обобщением этого образа, как это делал тот же Крюков в своей прошлой работе «Мы из Кронштадта».

Крюкову свойственны комбинационные способности, выражающиеся в использовании в различных вариантах и каждый раз в новом аспекте одних и тех же тем, наиболее ценных в данной композиции. Для него характерны тематические обобщения и широкие художественные выводы, которые всегда возникают в результате глубокой творческой работы. Тем более мы вправе требовать от него большой конкретности создаваемых им музыкальных образов.

«ГАВРОШ»

Сценарий Г. Шаховского. Режиссер Т. Лукашевич. Оператор Е. Андриканис. Мосфильм.



ПАРАЛЛЕЛЬНЫЙ МОНТАЖ

Б. ШПИС и Р. МИЛЬМАН

В начале 1936 г. ГУК предложил организовать монтажный отдел в киностудии Ленфильм. Взявшись за это дело, с первых же шагов мы встретили глухое сопротивление некоторых работников, испуганно принимавших любое нововведение в работе над монтажем.

В первую очередь перед нами возникли две основные задачи (помимо самой организации и оборудования монтажного отдела: во-первых, воспитать людей, новой квалификации, создать кадры ассистентов-монтажеров и, во-вторых, доказать режиссерам, что они спокойно могут доверить столь ответственное дело, как монтаж, другому человеку.

Затрудняемся сказать, какая из этих задач оказалась трудной и была скорее преодолена во всем комплексе осложнений и трудностей, встретившихся на нашем пути в первые дни и месяцы организации монтажного отдела в студии.

Подбор и воспитание людей, из которых впоследствии могли бы выйти режиссеры-монтажеры, был нелегок и длителен. Без доверия к этим людям, без конкретного показа их работы режиссеры не доверили бы монтажному отделу тот участок в создании кинематографического произведения, который до сих пор считался квинт-эссенцией мастерства кинорежиссера.

Само собой понятно, что контакт нашего отдела с режиссерами дался не сразу, и до сегодняшнего дня мы не можем похвастаться тем, что все режиссеры Ленфильм перешли на метод так называемого параллельного монтажа. И если режиссеры Г. Козинцев, Л. Трауберг, С. Юткевич, А. Зархи, И. Хейфиц, А. Ивановский, Л. Арнштам, И. Трауберг, С. Герасимов, М. Дубсон и др. в настоящее время полностью перешли на параллельный монтаж, то некоторые из режиссеров Ленфильм (например, П. Петров-Бытов, С. Тимошенко) еще ни за что не хотят никому доверить монтаж своих картин.

Между тем система параллельного монтажа освобождает режиссера от всей черновой работы по монтажу, дает ему больше возможностей заниматься только творческим руководством и позволяет относиться к снятому материалу более критически, так как режиссер не «засматривает» материала.

Не говоря уже о том, что «творчество» за монтажным столом очень вредно отражается на качестве картин, монтаж, идущий параллельно с'емочному периоду, дает целый ряд преимуществ в отношении качества, стоимости и сроков производства фильмов.

В самом деле, для каждого ясно, что если по окончании с'емок павильона режиссер смотрит не сырой материал, а смонтированную сцену, то ему становится ясно, что необходимо доснять в следующем павильоне, чтобы выправить замеченные недостатки в этом эпизоде. Или если сцена вполне удалась, но, скажем, выросла в метраже или в нагрузке против того, как она была задумана в сценарии, то за счет ее роста надо будет ужать с'емку следующей сцены.

Исправление допущенных ошибок при параллельном монтаже достигается сразу, так как режиссер видит смонтированный материал в то время, когда павильон еще не разобран. Таким образом дос'емка и перес'емка того или иного кадра не требует, как это было раньше, восстановления или новой стройки уже отснятой декорации.

Как мы уже говорили выше, параллельный монтаж является своеобразным контрольно-измерительным прибором в отношении метража фильма, ибо режиссер почти с абсолютной точностью знает все отклонения в метраже снятого (и смонтированного) материала от намеченного в рабочем сценарии.

Еще одно большое преимущество параллельного монтажа заключается в том, что он дает возможность режиссеру доснять необходимые куски натуры сразу же, не потеряв нужного сезона. Между тем всем известны примеры недавнего прошлого, когда во время монтажа зимой выяснялась необходимость доснять тот или иной кусок летней натуры (или наоборот). И тогда приходилось воссоздавать натуру в павильоне, тем самым ухудшая качество ленты, задерживая сроки производства и повышая стоимость фильма.

Насколько сокращает срок производства картин параллельный монтаж, доказывают все картины Ленфильм, выпущенные в последнее время. Возьмем, например, «Депутат Балтики». С'емка последнего павильона («Петросовет») была закончена 27 декабря, а через четыре дня — 31 декабря 1936 г. — смонтированная картина была показана и сдана режиссерами руководству студии. Раньше же генплан предусматривал на монтаж полнометражного звукового фильма, примерно, месяц-полтора, причем этот срок часто увеличивался и намного ввиду неизбежных дос'емок и перес'емок.

К числу несомненных преимуществ параллельного монтажа надо отнести и то обстоятельство, что при этой системе можно вести озвучание также параллельно со с'емками, пока актеры еще «в образе». Но все эти несомненные преимущества параллельного монтажа нам надо было доказать на деле. Для этого нужны были люди, умеющие работать, могущие найти общий язык с режиссером и установить с ним тесный и прочный контакт.

Кадров ассистентов-монтажеров в студии Ленфильм не было. Их пришлось найти и, воспитывая день за днем, научить смело и точно резать материал. Мы привлекли на эту работу наиболее квалифицированных и культурных монтажниц студии. Частично кадры будущих режиссеров-монтажеров составились из ассистентов, решивших специализироваться на монтажной работе.

Для воспитания этих кадров было положено немало труда, так как ассистент-монтажер должен иметь много самых разнообразных качеств.

Не говоря уже о том, что монтажер должен быть обязательно культурным человеком, ему надо иметь хорошую память, музыкальность, быть находчивым и изобретательным.

«ДОЧЬ РОДИНЫ»

Сценарий И. Зельцера. Режиссер засл. деят. иск. Б. Корш. Операторы Б. Рябов и Е. Шапиро. Белгоскино. На фото нар. арт. Союза ССР М. Блюменталь-Тамарина в роли бабки Марфы и арт. Жуковский в роли деда.

«ШАХТЕРЫ»

Сценарий А Каплера. Режиссёр засл. деят. иск. С. Юткевич. Оператор Ж. Мартов. Ленфильм. На фото: В. Лукин в роли Матвея Бобылева и арт. З. Федорова в роли Галки.

Для группы ассистентов-монтажеров были организованы занятия по специальной программе.

Кроме живописи, литературы, теории музыки, технологии монтажа мы должны были дать нашим молодым кадрам основные сведения по теории монтажа.

Повседневно сочетая практику с теоретической учебой, нам удалось добиться того, что большинство наших ассистентов-монтажеров в настоящее время может совершенно самостоятельно вести работу по параллельному монтажу. Эта работа происходит следующим образом: полученный после с'емки материал поступает к ассистенту-монтажеру, который вместе с режиссером картины отбирает куски, идущие в монтаж.

После этого ассистент-монтажер монтирует вчерне сцену и показывает ее режиссеру, который или утверждает монтаж, или дает указания, о переработке данной сцены.

Таким образом вместе с окончанием с'емок оканчивается и первый монтаж картины. После этого ассистент-монтажер показывает режиссеру всю картину, собранную в первом монтаже, и по указанию режиссера проводит окончательную чистку монтажа теперь уже всей картины.

К сожалению, это мы относим к числу наших недостатков, нам еще не удалось добиться, чтобы ассистенты-монтажеры участвовали в разработке рабочего сценария, давая свою монтажную экспликацию, подобно тому как это делают операторы, звукооператоры, художники.

За небольшим исключением почти все ассистенты-монтажеры входят в картину после сдачи рабочего сценария, в момент, когда начинаются с'емки. Мы же считаем, что было бы производственно целесообразно, чтобы ассистент-монтажер мог участвовать в разработке рабочего сценария. Ассистент-монтажер может снять с режиссера чисто техническую работу — по разбивке на планы, установлению метража и т. п., определяя также частично монтажное построение фильма.

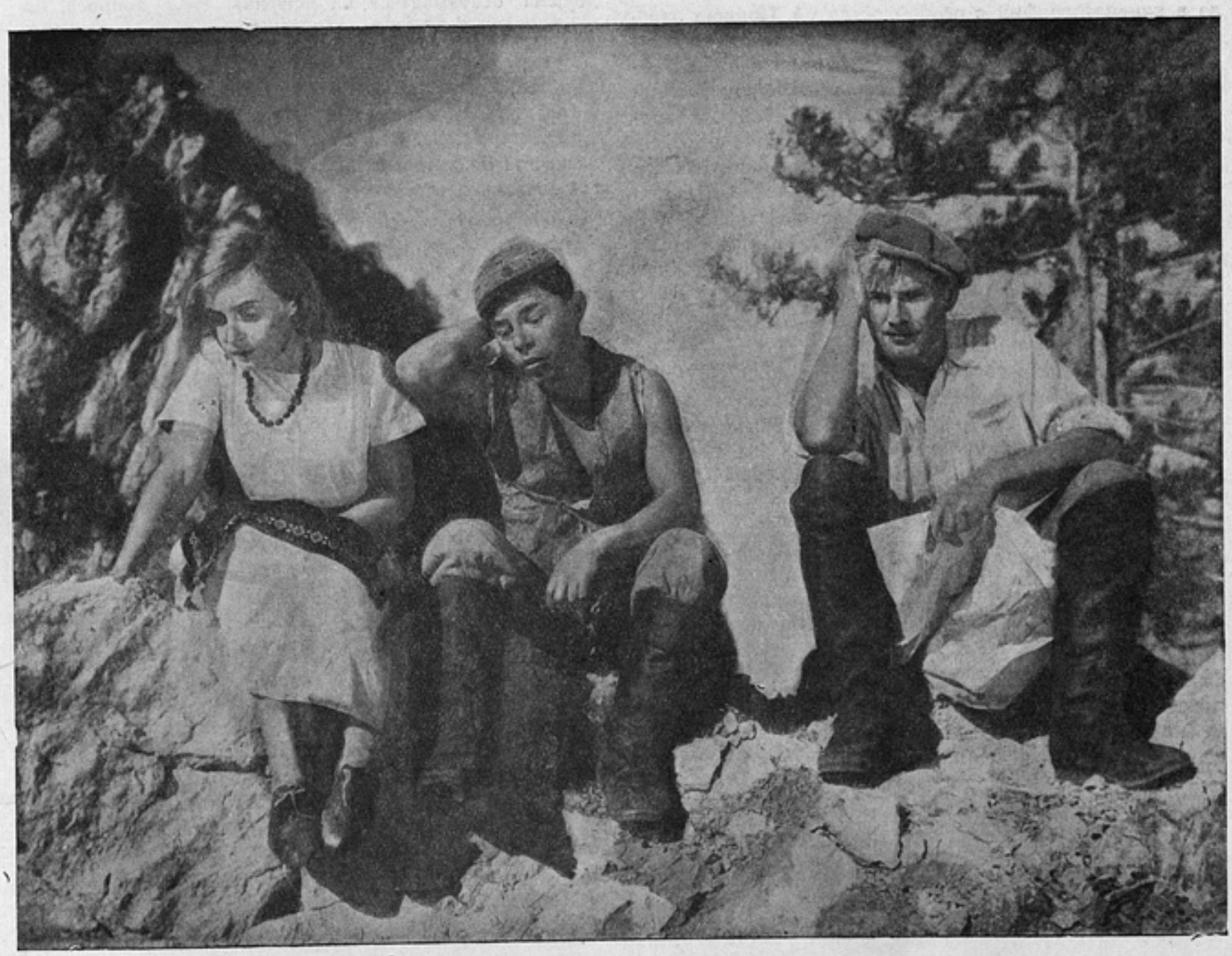
Режиссер был бы таким образом освобожден для творческой работы, лишь руководя и проверяя то, что сделал ассистент-монтажер.

В самое последнее время нам удалось добиться, что ассистент-монтажер начал работу вместе с режиссером с подготовительного периода («Астрахань», реж. И. Трауберг, «Комсомольск», реж. С. Герасимов).

Очень мешает нашей работе то, что мы не могли добиться выполнения заказа на новое оборудование, которое было разработано и заказано нами в самом начале 1936 г. Благодаря этому нам приходится работать на архаическом оборудовании, совершенно изношенном и устаревшем, не дающем возможность вводить новые организационные формы по монтажу.

«ШУБА АНГЛИЙСКОГО КОРОЛЯ»

Сценарий Н. Погодина. Режиссеры Г. Казанский и М. Руф. Операторы А. Погорелый и Л. Левитан. Ленфильм. На фото Н. Шатерникова в роли дочери песника, арт. А. Виноградов в роли Башкина и арт. Б. Тенин в роли Мраморова.



ВОПРОСЫ ДРАМАТУРГИИ КИНО*

С. ГИНЗБУРГ

Отставание нашей кинематографической теории общеизвестно. За десять лет, истекших с того времени, как формалисты, вытесняемые из литературоведения, захотели захватить в свои руки кинематографическую теорию, попытавшись в сборнике «Поэтика кино» утвердить свою разоблаченную в литературе методологию, не вышло ни одной работы, посвященной общим вопросам теории кино и кинодраматургии.

Рапповская критика, отличавшаяся всегда невежеством и пренебрежением к вопросам художественной формы и технологии искусства, об'являла всякую попытку изучения формы художественного произведения формализмом. Теоретическая работа в искусстве рапповцами преследовалась. Поэтому богатый опыт советского искусства недостаточно осмысливался и обобщался теоретически. Даже призыв А. М. Горького, указывавшего на необходимость изучения технологии искусства, не изменил этого положения. Самое слово «специфика кино» долгое время считалось одиозным.

Необходимость обобщения творческого опыта возникла в кинематографии с особой остротой. Прошло лишь несколько лет, как кинематограф обрел звук. За эти годы советская кинематография выпустила свои лучшие произведения, создавшие ей мировую славу. Практический опыт передовых советских кинематографистов, полностью овладевших искусством звукового кино, огромен. Теоретически этот опыт оказался никак не осмысленным и не обобщенным. Нельзя забывать, что к двум книжкам Б. Балаша, ошибочным в ряде основных своих положений и устаревшим в ряде других, сводится почти полностью вся теоретическая литература по вопросам кино.

«Драматургия кино» В. М. Волькенштейна является одной из первых попыток теоретического осмысления опыта советской звуковой кинематографии. В. Волькенштейн, театральный драматург и теоретик театра, выступает пионером в области разработки теории драматургии кино. Это обстоятельство имеет очень большое значение, и его нельзя забывать при разборе книги, представляющей значительный интерес и ценность при всех ее недостатках.

Книга В. Волькенштейна не является очерком драматургии кино, как ее считает автор. Название книги много шире ее темы. Автор не развертывает перед читателями сколько-нибудь завершенную концепцию кинодраматургии. В книге никак не поставлена проблема образа — основная проблема кинематографической как и всякой другой искусствоведческой теории. Лишь мельком затронута проблема единого действия — одна из специфических проблем как в драматургии театра, так и в драматургии кино. Очень слабо и конспективно намечен раздел «Сюжет и характер». Все это, как мы увидим дальше, об'ясняется не только стремлением автора ограничить материал своей книги, но и тем, что ряд основных проблем кинодраматургии им не продуман и не разрешен. Обо всем этом приходится говорить, потому что иначе нельзя об'ективно подойти к оценке книги. Название книги, как мы уже сказали, много шире ее темы. Поэтому для того, чтобы дать об'ективную оценку одной из первых работ о драматургии кино, приходится отбросить ее название, как явно несоответствующее, и рассмотреть непосредственно ее содержание.

Книга В. Волькенштейна — это собрание очерков по отдельным вопросам технологии кинодраматургии, об'единенных по довольно спорному и суб'ективному принципу. Автор поставил своей задачей изучение вопросов кинодраматургии только в сравнении с теорией прозы и, главным образом, драматургией театра. В технологии киноискусства его интересуют лишь те ее стороны, которые могут быть сопоставлены с технологией театральной драматургии и прозы. Кино в сравнении с театром и литературой — вот его тема. И наша оценка книги должна основываться на решении того вопроса, насколько удачно автор эту тему разработал.

Четыре элемента драматургии кино интересуют Волькенштейна. Эти элементы — пространство (место действия), жест, диалог и сюжет, рассматриваемый в связи с характером. Все эти элементы кинематографического искусства Волькенштейн разбирает в сравнении с аналогичными элементами литературы и театральной драматургии.

Основной чертой, отличающей театральное искусство от кинематографического, В. М. Волькенштейн считает подвижность фона, на котором развертываются события в кинематографическом фильме.

«...В театре неподвижная «панорама» отличается обычно длительной статуарностью — она рассчитана обычно на целый акт...».

«... Кино разворачивает перед нами огромные пространства, виды, на фоне которых действуют люди, животные, машины, демонстрируются картины природы, городской и сельской жизни и т. д.».

«Монументальный вид является эмоционально-бытовым фоном, на котором разворачиваются отдельные моменты этой (драматической — С. Г.) борьбы, он должен быть художественно осмысленно с ними связан».

Понятие «монументальное пространство» или «монументальный вид» Волькенштейн создает исходя из драматургии театра. В кинематографе пространство, место действия не является, как предполагает Волькенштейн, лишь фоном, на котором развивается действие фильма. Специфическая особенность кинематографа, возможность ограничивать место действия, возможность перебрасывать место действия в соответствии с драматургическим заданием определяет активную, а не пассивную и не иллюстративную, как предполагает Волькенштейн,

---

* В. Волькенштейн. Драматургия кино. Изд. «Искусство». 1937 г.

роль того, что он называет «монументальным пространством».

Впрочем, даже в театре декорация не является только фоном. Элементы декорации, отдельные ее части обусловлены драматическим действием. Они «обыгрываются» в пьесе, и в ряде случаев из пьесы их нельзя изъять. Разве не имеет такой драматургической функции обстановка комнаты в первом акте «Вишневого сада»?

В кинематографе «монументальный вид» или «монументальное пространство», если пользоваться терминологией Волькенштейна, имеют непосредственно большее значение. Если в театре почти немыслима декорация, на фоне которой не развертывается никакое действие, на фоне которой не показаны никакие человеческие поступки, то в кинематографе смена видов, интерьеров, натюр-мортов может иметь непосредственное драматургическое значение.

Так, виды тайги в «Аэрограде» Довженко, городские виды в фильмах Козинцева и Трауберга имеют непосредственную драматургическую функцию. Их нельзя изъять из фильма, не разрушив тем самым его драматургию. Они имеют значение не эмоционального фона, как предполагает Волькенштейн, а значительно более широкое.

Беда В. Волькенштейна заключается в том, что он, рассматривая подвижность места действия кинематографического произведения, возможность быстрой смены этого места действия, оперирует понятиями, свойственными театральной драматургии, и отказывается обратиться к тем понятиям, которые созданы драматургией кино.

Основной элемент кинодраматургии — это кадр. Волькенштейн всячески старается обходить в своем очерке это понятие, которое обойти, конечно, невозможно. Кадр — это отрезок развивающегося непрерывно во времени кинематографического действия. Одна из особенностей кадра заключается в том, что заключенное в нем пространство может широко изменяться. В кадре может быть показана одна деталь и на ней сконцентрировано все внимание зрителя, в кадре могут быть развернуты громадные пространства, заполненные человеческими массами. Кадр является первичным элементом кинематографического действия, концентрирующим внимане зрителя в том месте действия, на тех явлениях, которые в данный момент являются решающими в произведении. Подменяя понятие кадра понятием «монументальный вид» или «монументальное пространство», построенном на аналогии с театральной техникой и театральной драматургией, В. Волькенштейн обедняет возможности кинематографа и не имеет возможности рассмотреть их в их специфичности и полноте.

Стремление к созданию новой кинематографической терминологии на основе терминологии театральной является очень большим недостатком В. Волькенштейна. Сравнением драматургии театра с драматургией кино нельзя установить все богатства и все специфические изобразительные возможности каждого из этих искусств.

В. Волькенштейн отбрасывает начисто основные кинематографические понятия. Как мы уже указали, он отказался от рассмотрения кадра, как элемента драматургии. Далее в своей книге, говоря о композиции и элементах композиции кинематографического произведения, о построении сюжета, Волькенштейн всячески обходит другое, не менее важное понятие кинематографической теории — не говорит ни одного слова о монтаже. А ведь монтаж является специфической формой построения сюжета кинематографического произведения незнакомой театру.

В своей книге Волькенштейн пишет о том, что кино в ряде случаев избегает «непрерывности, выделяя наиболее существенные, наиболее острые психологические моменты борьбы». Он говорит о «молниеносной смене кадров и связанной с ней возможности демонстрировать процесс отрывисто». Он признает, наконец, что «кино может развивать и сокращать демонстрацию какого-либо процесса, например, показать несколько ударов топором по дереву, причину и затем падающее дерево (следствие). Оно может выделить характерную деталь, например, показать широкое поле ржи, а в следующем кадре— кипу колосьев и стрекочущего в жарком солнечном кусте кузнечика: своеобразная метонимия (часть вместо целого). Оно может демонстрировать процесс отраженно, например, вместо движущихся вагонов показать движущиеся тени вагонов, и т. п.». Волькенштейн не может не упоминать эти моменты. Однако он не может об'яснить их, потому что он избегает говорить о монтаже, специфически кинематографической категории. Между тем серьезное изучение изобразительных возможностей кино возможно только при введении понятий кадра и монтажа.

Раздел «Специфическая изобразительная сфера кино» является самым слабым разделом книги В. М. Волькенштейна. Волькенштейн, человек, впервые берущийся за разработку вопросов кинодраматургии, очевидно, представляет себе, что до него ничего не было сделано. Он не имел права начинать всю работу сначала, изобретать свою терминологию, отказываться от рассмотрения и изучения тех особенностей кинематографа, которые не могут быть сравнимы с соответствующими изобразительными особенностями театра или литературы. Волькенштейн этим разделом своей «Драматургии кино», а также отдельными замечаниями об изобразительных средствах кино, рассеянными в остальных разделах его книги, не вносит ничего нового в кинематографическую теорию. Часто он оказывается в положении человека, с огромным трудом пытающегося открыть давно открытые до него истины. Давая и в этом разделе своей книги ряд интересных и поучительных наблюдений и выводов, автор не может сделать сколько-нибудь серьезных обобщений именно из-за своего нежелания увидеть в кинематографе изобразительные особенности, не сравнимые с изобразительными особенностями литературы и театра. Там, где Волькенштейн не находит аналогии между изобразительными средствами кино и театра, там все его теоретические построения оказываются путаными и неверными.

Если метод исследования, примененный Волькенштейном, оказался безусловно непригодным для рассмотрения специфических изобразительных возможностей кино, то он позволил автору дать ряд серьезных и интересных наблюдений и выводов по другим разделам «Драматургии кино». Несомненную ценность и значение имеют наблюдения Волькенштейна в области кинематографического диалога, мимики и жеста. Здесь сравнение кинодраматургии с драматургией театра и художественной прозой оказывается очень плодотворным. Уместными и полезными оказываются и предложенные автором термины, определяющие специфические элементы кинематографической игры.

Несомненный интерес представляют наблюдения В. Волькенштейна над соотношением в кинофильме речи, жеста и мимики актера, над значением в киносценарии звучащего слова и диалога. Здесь Волькенштейн действительно является пионером: в кинематографической теории проблема диалога, мимики и жеста до Волькенштейна никем не ставилась во всей ее широте.

Волькенштейн «моменты мимики, выразительного (пла-

стического) жеста и относительно короткого движения, моменты своеобразной кинопантомимы» называет «мимодрамой».

Одной из основных изобразительных возможностей кинематографа, отличающей его от театра, является его способность «фиксировать бессловесные драматические моменты».

Правильно определяет Волькенштейн значение «мимодрамы» в киносценарии и кинофильме. Мимодрама — «это не «ремарка», это моменты, по меньшей мере столь же существенные, как и моменты диалога».

Однако, верный своему постоянному стремлению видеть в кинематографе изобразительные средства, свойственные либо театральной драматургии, либо, на худой конец, прозе, Волькенштейн ошибочно сближает «мимодраму» с описанием человеческих поступков в литературе. Мимодрама в кино имеет такую же драматургическую функцию, как и слово в театре. Описание поступков в литературном произведении может этой драматической функции не иметь.

Значение мимодрамы в кинематографическом произведении аналогично значению слова. Изобразительные возможности кинодраматургии заключаются в том, что драматическое действие строится в равной степени и на слове и на жесте. В театре жест, мимика имеют подчиненное значение, целиком определяющееся содержаним словесно выраженного диалога. В кино возможен и даже широко развит диалог мимический.

Развитый мимический диалог, исключительные выразительные возможности кино, позволяющие донести его до зрителя (крупный план, игра деталью), определяют иную, отличную функцию словесного диалога в кинематографическом произведении.

Смысл кинематографического произведения, его идея доносятся не только с помощью его словесного содержания. Это позволяет иначе пользоваться диалогом в кино, чем в театре. Дело заключается, конечно, не только в том, что «в смене быстро меняющихся остро впечатляющих киномоментов... нормальная человеческая речь... будучи затянута, кажется неестественной».

Это определение Волькенштейна — неполно. Дело заключается, как мы уже говорили, в том, что нагрузка в кинематографическом произведении иначе распределяется между словом и поступком. Поэтому прав Волькенштейн, утверждая, что «специфические свойства краткого драматического диалога в кино связаны с мимодрамой». «Мимика и реплика, чередуясь, сливаются в одну цельную линию диалога».

Волькенштейн достаточно детально и конкретно рассматривает различные функции словесного диалога в кино, их взаимоотношения между диалогом и мимодрамой. Анализируя главным образом сценарий «Чапаева», привлекая для параллельного анализа произведения классической драматургии и прозы, Волькенштейн находит основные виды соотношения мимодрамы и диалога в кино. Так, он указывает, что диалог может быть написан в связи с мимодрамой и в расчете на нее. В тех случаях, когда диалог контрастирует с мимодрамой, мимодрама оказывается специфически кинематографической формой драматического подтекста.

Волькенштейн указывает, что действие, проявляющееся в мимодраме, является «подтекстом» внешнего словесного действия. Он находит таким образом основное определение соотношения между мимической игрой и словом в кинофильме.

Однако диалог кино, как правильно указывает автор, не обязательно зависит от мимодрамы. В кинематографе возможен и прямой, открытый, относительно развитой драматический диалог, сближающий построение отдельных эпизодов кинематографического произведения с построением сцен театральной пьесы. Такой диалог возникает обычно в «центральные моменты решительных столкновений либо непосредственно после них».

Указывает Волькенштейн и третий вид диалога в кино, принципиально невозможный в театре. Это диалог, органически развивающийся в кинематографическом действии и являющийся в свою очередь своеобразным подтекстом мимодрамы, диалог, построенный на косвенных репликах. В качестве примера такого диалога Волькенштейн приводит эпизод проводов матросов на фронт в сценарии «Мы из Кронштадта» — прощание Валентина со своей матерью.

Сравнивая построение сюжета кинофильма и пьесы, В. Волькенштейн правильно устанавливает основное положение, определяющее особенности построения сюжета кинофильма. «Независимо от особенностей жанра, — пишет он, — кино стремится показать в непосредственном действии все существенные события — основные драматические моменты центрального конфликта, возникающие в процессе демонстрации. Эта особенность об'ясняется изобразительными возможностями кино, способностью кинематографа демонстрировать действие, разворачивающееся в широком пространстве, молниеносной сменой кадра» (так Волькенштейн неуклюже называет монтаж).

Правильно подмечает Волькенштейн, и что «ввиду частой смены коротких сцен сценарий требует чрезвычайной непринужденности в развитии действенной связи между персонажами и напряженной действенности, в известном смысле, драматический сценарий драматичнее драмы».

Метод анализа, примененный Волькенштейном в его книге, позволил ему заново поставить ряд сложных и мало изученных вопросов драматургии кино. Однако метод этот оказался далеко не таким универсальным, как это предполагал автор. Мы уже показали, что попытка Волькенштейна применить этот метод к рассмотрению специфических изобразительных средств кино привела его к действительным и очень серьезным неудачам.

Недостатки книги заключаются не только в том, что В. Волькенштейн все вопросы кинодраматургии пытался разрешать сравнительным методом. Существенным недостатком книги является случайность отбора ее материала.

Мы уже писали о том, что содержание книги Волькенштейна не соответствует ее названию. В данном случае мы говорим не об этом. Очень часто Волькенштейн не может отделить существенное от второстепенного, очень часто он занимается мелочами, не имеющими никакого значения для теории кинодраматургии.

Приведем конкретный пример. Одну из глав своей книги Волькенштейн посвящает «концовкам». Он анализирует различные виды концовок в драматургии театра. Затем, обращаясь к кино, он констатирует, что «ввиду частой смены места действия и изобилия сравнительно коротких сцен кино... смягчает смену действия, переходы от сцен к сцене, многие сцены, иногда даже центральные, обрываются на полуслове незначительными репликами».

Непонятно, зачем Волькенштейн специально рассматривает различные виды концовок в театральной пьесе для того, чтобы через несколько страниц сообщить, что сцена в кино «обрывается на полуслове незначительными репликами».

Таких примеров можно привести много. В отдельных главах, в частности в главе «Жанровые тенденции в кино», в главе о музыке, Волькенштейн занимается тем, что кратко и притом не слишком четко излагает элементарные сведения, давно известные всем, кто в какой-то сте-

пени интересуется вопросами кино. В маленькой книге, написанной чрезвычайно сжато, порой конспективно, содержится много ненужного, что могло быть из'ято без всякого ущерба.

Часто пользуется Волькенштейн неряшливыми формулировками. Неряшливость формулировок доходит до того, что он иногда дает противоположные определения одного и того же понятия.

Так, Волькенштейн пишет: «Сценарий есть изображение конфликта в виде коротких диалогов и широко развитой мимодрамы действующих лиц». Это определение является формалистическим. Однако Волькенштейн отнюдь не настаивает на этом формалистическом определении. В другом месте книги он пишет:

«Анализ композиции сценария покажет нам, что при всей его специфичности в кино, как и во всяком искусстве, нет «технологии, оторванной от внутреннего содержания, от эмоционально-идейного замысла произведения».

Эти две формулировки противоположны одна другой. Наличие их обоих в книге — явный результат небрежности ее автора.

В ряде случаев Волькенштейн выдает свои личные, суб'ективные вкусы за законы кино. Он требует обязательной подчеркнутой динамики в развитии сюжета кинофильма. Он утверждает, что «только в начале сценария — в экспозиции возможно относительно длительное развитие движущихся видов без интенсивного действия». Он говорит, что «чеховская стилистика, тонко интригующая зрителя длительной неясностью сдержанных взаимоотношений, в кино невозможна». Он утверждает, что монтаж методом художественных ассоциаций не может создать цельного, художественного образа. Все эти утверждения нам приходится оставить на совести их автора. Они суб'ективны и, очевидно, основаны на недостаточном знакомстве с тем, что создано кинематографом за немногие десятилетия его существования.

Наличие ряда небрежных формулировок, неумение рассмотреть основные выразительные средства кино, специфичные для кинематографа и не могущие быть изученными методом сравнения кинематографа с театром и литературой, — все это об'ясняет ряд очень серьезных недостатков работы В. Волькенштейна. Однако, допустив ряд серьезных ошибок в своей книге, Волькенштейн сумел разработать ряд вопросов, до сих пор не поставленных в теории кинодраматургии, и в этом его несомненная заслуга и этим определяется значение его книги.

«НА ДАЛЬНЕМ ВОСТОКЕ»

Сценарий П. Павленко и С. Родзинского. Режиссер Д. Мариан. Оператор В. Павлов. Мосфильм.

КИНО ЗА РУБЕЖОМ

А. НОВОГРУДСКИИ

Киносеансы в Мадриде

В трудные дни, когда бомбы фашистских интервентов разрушают города и села республиканской Испании, героическая столица страны — Мадрид живет напряженной и своеобразной жизнью. Театры и кино работают в предвечерние часы. «Монументаль», «Капитоль», «Дурутти», «Бильбао», «Мадрид» и три десятка других кинотеатров раскрывают свои двери перед зрителями Мадрида. Популярный американский публицист (редактор журнала «Новый театр и кино») Герберт Клайн, который сражается в рядах республиканской армии, так описывает свои впечатления о мадридских кинотеатрах последних дней.

«На мадридских экранах происходит состязание между советскими и американскими фильмами. Победа на стороне первых. В то время как Голливуд может похвастаться комедией «Ночь в опере» и фильмом «Вива Вилла», советские «Чапаев», «Мы из Кронштадта» и «Три женщины» («Подруги». — Ред.) не только пользуются успехом, но и рекомендованы специальными комитетами как пособия для изучения военного искусства.

Как увлекательно смотреть эти фильмы в Мадриде!

У кассы выстроилась очередь из бойцов республиканской армии. Своим видом и одеждой они напоминают персонажей фильма, который сейчас будет демонстрироваться. Среди них немало бойцов интернационального отряда, одетых в форму цвета хаки.

Фильм является своеобразным языком эсперанто в этом вавилоне разноязычного говора.

В зале множество раненых (из госпиталя их отпускают в кино целыми группами) и бойцов, получивших кратковременный отпуск с ближайших позиций. Они не расстаются со своим оружием и в кинотеатре.

На стенах театра расклеены яркие плакаты профсоюзов и огромные лозунги, призывающие граждан проходить военное обучение, помогать строить укрепления и соблюдать дисциплину в тылу.

Мы смотрим «Вива Вилла». Молодой боец, сидящий рядом, спрашивает меня: «Значит, мексиканскому народу тоже приходилось драться с иностранной армией?» И затем, когда на экране идет эпизод с динамитом и сигарами, он кричит: «Овиедо! Овиедо!»

Вот фильм «Мы из Кронштадта» — сцена, в которой метко брошенная матросом граната останавливает белогвардейский танк. Раненый боец английского отряда кричит мне: «Слушай, янки, наши парни тоже так действуют».

Громкие приветствия зала вызывает появление Фурманова в «Чапаеве». Этим бойцы подчеркивают огромное уважение, которое они питают к своим политическим комиссарам.

Во время демонстрации «Трех женщин» какая-то крепкая и красивая девушка с фронта, позабыв о своей военной форме, горько плачет, расстроганная смертью одной из подруг.

А в это время в других кино идет «Ночь в опере» бр. Маркс и «Лицо со шрамом» с Полем Муни. Я отправился смотреть фильм бр. Маркс. В разгар удивительных приключений Брауго, Харпо и Чико было удивительно слышать звук разрыва тяжелого снаряда, упавшего в соседнем с кинотеатром квартале».

Кризис в американской кинематографии

Некий американский режиссер был приглашен на работу в Англию. Сначала его путешествие протекало нормально. Он непринужденно болтал со спутником-англичанином на палубе океанского парохода. Он перекинулся парой слов о погоде с шофером машины, которая увозила его из Лондона в Эльстри. У входа в студию он спросил, как пройти в павильон, и получил точный ответ от портье. Дальше началось непонятное. Американский режиссер обратился с приветствием к одному из своих лондонских коллег. Ответом ему был удивленный взгляд. Лондонец пробормотал что-то невнятное на чужом языке. Недоумевающий американец обратился к другому режиссеру. Снова изумленный взгляд и непонятное бормотанье. Американец бросился к третьему человеку, на этот раз, оператору. Тот пожал плечами и ответил на ломаном английском языке:

— Донт эндерстенд. (Не понимаю.)

Несчастный приезжий метался по всей английской студии, тщетно пытаясь найти человека, владеющего английским языком. Этот анекдотический случай довольно метко характеризует положение в английской кинематографии.

«Можно было бы сказать, что английская кинопромышленность находится теперь в цветущем состоянии, — писал в прошлом году французский журналист Жорж Кларьер, — но не следует забывать, что после своего падения кинематографическая промышленность Англии воссоздавалась заново из иностранных элементов».

Действительно, прошлый год в английской кинопромышленности можно было по справедливости назвать годом необычайного процветания. Некая таинственная группа банкиров в Лондоне финансировала многие крупные кинопостановки. Впоследствии удалось установить, что таинственные миллионы попадают в английскую кинопромышленность через некую скромную контору Альдгет на Трогмортон Авеню.

Номинальный капитал этой фиктивной компании составлял 1 000 фунтов стерлингов, но эта контора выдала свыше 1 500 тыс. фунтов стерлингов авансовых сумм различным кинопредприятиям. Можно полагать, что за ее спиной стояли влиятельные английские капиталистические круги.

Новые огромные студии, оборудованные по последнему слову техники, были построены в Денхеме. В Эльстри, Твикенхеме и других центрах кинематографии были построены десятки новых павильонов. Новые студии Пайнвуд в Айвере с их роскошной отделкой и оборудованием обошлись около миллиона фунтов стерлингов. К середине прошлого года английская кинематография имела в своем распоряжении свыше 70 звуковых павильонов общей стоимостью в 4,5 миллиона фунтов стерлингов. Только за первую половину прошлого года в Англии было зарегистрировано 206 кинокомпаний. Одновременно шел интенсивный процесс собирания творческих кадров. Английская кинематография стремилась привлечь в свои студии лучших режиссеров, актеров, художников.

Отвечая на запрос в Палате общин, министр труда Броун заявил, что в 1935 г. было дано 2 847 разрешений на в'езд актеров в Англию, из коих довольно значительный процент приходится на кинематографистов. Французские режиссеры Рене Клер, Жак Фейдер и др., германские киноработники Эрих Поммер, Курт Бернгард, Роберт Вине, Эуген Шифтан и др., многие десятки американских режиссеров и актеров перешли на работу в Англию.

Стремительный рост английского кинопроизводства вызвал серьезную тревогу в американских капиталистических кругах. Раздавались голоса о том, что необходимо преградить путь вторжению английской кинематографии на экраны США. Чрезвычайно интересна и показательна в этом плане история борьбы за обладание крупнейшей английской компанией Гомон-Бритиш. Различные перипетии этой борьбы на протяжении ряда месяцев стояли в центре внимания мировой кинопечати. Этот эпизод из истории английской кинематографии заслуживает того, чтобы о нем рассказать подробнее. Компания Гомон--Бритиш, располагая капиталом в 6 250 тыс. фунтов стерлингов, имела под своим контролем ряд крупных киностудий и около 350 кинотеатров. Контрольный пакет акций, дающих право голоса (5 100 акций), принадлежал братьям Острер, а остальная часть этих акций была приобретена американской компанией XX век-Фокс. Таким образом приобретение доли братьев Острер передает покупателю право контроля над компанией Гомон-Бритиш. В июле прошлого года эта доля акций оказалась об'ектом жесточайшей борьбы между отдельными группами английского и американского капитала. Воспользовавшись затруднительным финансовым положением бр. Острер, компания XX век-Фокс поспешила предложить им солидный выкуп за их долю акций. Поездка Исидора Острер в Америку вызвала в Англии невероятный переполох. В парламенте были сделаны специальные запросы правительству. Депутаты требовали гарантий английского контроля над Гомон-Бритиш (вернее, новой компанией, которую предполагалось создать на ее месте и две трети акций которой переходили в руки американцев). Крупный английский киноделец Джон Максуэл поспешил вмешаться в дело и, несмотря на протесты своих американских конкурентов, перекупил злосчастные акции.

Смысл этой борьбы становится понятным, если вспомнить, что уже в 1935/36 г. на американские экраны было выброшено около 80 английских фильмов, а в 1936/37 г. эта цифра должна была еще значительно возрасти.

Отношения между английским и американским кинематографическим капиталом нельзя представлять себе упрощенно, так, будто они являются двумя резко разграниченными противостоящими группами. Действительное положение значительно сложнее. Многие американские компании настолько материально заинтересованы в английском кинопроизводстве, что их интересы практически неотделимы от интересов английской кинематографии. Но совершенно очевидно наличие жестокой борьбы между некоторыми группами американского капитала и английской кинематографией. Это обстоятельство необходимо учесть для того, чтобы понять причины катастрофы, которая разразилась в английской кинематографии в начале этого года.

Прежде чем перейти к описанию этого эпизода, несколько слов о так называемой квоте.

Закон о кинематографической квоте действовал в Англии на протяжении десяти лет, начиная с 1927 г., и устанавливал обязательную для английских прокатчиков и театровладельцев пропорцию английских фильмов — не менее 20 процентов общего прокатного фонда. Этот закон преследовал цель стимулирования национальной английской кинематографии. Он вызывал однако резкое недовольство театровладельцев, которые были вынуждены включать в свои программы английские фильмы часто недостаточно высокого качества. Этим об'ясняются резолюции местных союзов театровладельцев ряда крупных английских центров (Суссекс, Корнуэл и др.) с требованием полной отмены квоты. Для разрешения вопроса о квоте и выработки нового закона парламентом была создана комиссия под председательством лорда Мойна. Комиссия предложила на рассмотрение Торговой палаты новый проект закона, который предусматривает продление квоты еще на одно десятилетие, причем на первый год она сохраняется в прежнем размере, а в последующие годы процент фильмов английского производства на экранах страны должен повышаться и к концу первого десятилетия должен дойти до 50 процентов всей массы кинопроката. Этот проект оживленно дискутируется в кинематографических кругах Англии и сейчас, несмотря на крупные события, которые произошли в этом году в английской кинематографии.

События эти развернулись еще зимой, после опубликования прошлогодних балансов кинематографических компаний. Надо подчеркнуть, что этому предшествовала полоса неслыханного притока капиталов в английскую кинематографию. Дельцы из Лондонского Сити самых различных пошибов, начиная от мелких рантье и кончая автомобильными королями, вкладывали значительные суммы в новую и, как казалось, процветающую область английского хозяйства. Однако кинопромышленность не оправдала возлагавшихся на нее надежд. Колоссальные затраты на оборудование сочетались с огромными непроизводительными расходами в кинопроизводстве. Художественное качество кинопродукции оставляло желать лучшего. Наиболее уязвимым местом в кинопроизводстве оказались сценарные цехи. Не имея богатого ремесленного опыта Голливуда, английская кинодраматургия не обеспечила свое кинопроизводство необходимым литературным материалом. Громоздкие, неэкономные постановки легли на ки-

нопроизводство тяжелым бременем.

Все это привело к тому, что крупнейшие английские компании пришли к концу года с солидными убытками. Кризис разразился с необычайной быстротой. Он начался с биржевой паники. Один за другим английские банки отказывали кинематографии в кредитах. Акции всех основных кинокомпаний катились вниз с быстротой лавины. Весь мир с изумлением взирал на то, как в течение нескольких дней расшатывались и рушились основные столпы английской кинематографии. Один из ее основоположников Юлиус Гаген потерпел полный крах. На грани банкротства очутилась компания Гомон-Британш, Александр Корда (Лондон-фильм) хотя и заявил в самый разгар паники, что «его компания незыблема, как скала Гибралтара», по существу также оказался банкротом и спасся от полного поражения только благодаря полученному им крупному займу.

Сейчас положение в английской кинематографии несколько стабилизовалось, но январские события оставили в ней глубокий след. Она переживает полосу депрессии. Александр Корда добился поддержки американских капиталистов (Юнайтед Артистс) взамен за обязательство ставить фильмы не дешевле 300 тыс. долларов. Все остальные киностудии резко сократили расходы и стремятся ограничить стоимость фильма 20—30 тыс. фунтов стерлингов. Под предлогом борьбы за экономию жестоко урезаются ставки рабочих и служащих кинопроизводства. Мелкие кинопредприниматели поспешно об'единяются в союзы: так, около 300 предпринимателей основали общество «Независимое британское кинопроизводство». Английская кинопечать поспешила возвестить миру о том, что «в английской кинематографии все спокойно».

Однако глубокие противоречия продолжают раз'едать капиталистическое кинопроизводство Англии. Проблема художественного качества кинопродукции все еще не решена: английская кинематография продолжает отставать в этом смысле от своего мощного заокеанского конкурента. Наступление на заработную плату работников кинематографии вызывает с их стороны организованный отпор. Очень показателен эпизод, который разыгрался в первых числах мая. Как известно, английская кинематография напряженно готовилась в это время к с'емкам коронационных торжеств. За три дня до пресловутого праздника коронации ассоциация технических работников кино предъявила предпринимателям требование улучшения условий труда и норм оплаты. Сотрудники лабораторий и монтажных угрожали стачкой в дни коронации. Репортеры кинохроники заявили о своей готовности активно поддержать забастовщиков. Напрасно предприниматели пытались аппелировать к патриотическим чувствам своих подчиненных; под угрозой стачки они вынуждены были пойти на уступки.

Союз поджигателей войны

Германская фашистская кинематография, потерпевшая крах не только в собственной стране, но и на экранах всего мира, пытается спасти свое положение на мировом экране с помощью блоков со своими «идейными единомышленниками». Этим об'ясняется лихорадочное движение германских кинематографистов в направлении пресловутой дипломатической оси «Рим—Берлин», паломничество японских продуссеров в Берлин, интенсивное развертывание совместной работы германской и японской кинематографии и, наконец, подписание ряда соглашений, которые закрепляют этот блок фашистских агрессоров.

Германо-японская постановка «Дочь самурая», осуществленная по заданию Геббельса иностранным эмиссаром германского ведомства пропаганды Арнольдом Франком вызвала большой шум в фашистской печати. Кинолистки, издаваемые фашистским ведомством пропаганды, в один голос провозгласили что эта картина свидетельствует о глубокой «общности духа» кинорабо тников Германии и Японии. За выпуском этого ублюдочного фильма последовал приезд в Берлин японского продуссера Кавакита, который вел длительные переговоры с германскими официальными кругами.

Последним актом, закрепляющим тесный контакт между фашистскими кинопредпринимателями Востока и Запада, является подписание договора между крупной берлинской фирмой Тобис и японской компанией Коко-Тобис-Ниппон (Токио). Нью-Йоркская печать расценивает этот акт как выражение далеко идущего сговора между германскими и японскими кинодельцами.

«Вывоз германских картин в Японию, — пишет американская газета «Верайти», — является для Германии важным шагом. В будущем сезоне намечается выпуск сначала двух, а затем и большего количества японских картин в Берлине». Мировая печать подчеркивает откровенно политический характер этого на первый взгляд невинного «коммерческого» соглашения.

Но если отношения национал-фашистской кинематографии с ее восточным союзником пока еще не закреплены открытым правительственным актом, то несколько по-иному сложились ее связи с Италией. Все-го несколько недель тому назад в необычайно пышной обстановке была подписана в Берлине официальная киноконвенция между Италией и Германией, которую фашистская печать определяет как «государственный акт, укрепляющий отношения между обеими странами». Это было подчеркнуто также участием в подписании конвенции итальянских дипломатических представителей в Берлине.

В какие бы формы ни облекалась совместная «творческая» деятельность фашистов в области киноискусства, смысл ее во всех случаях остается неизменным. Это подготовка широких масс населения к империалистической антисоветской войне. Недаром такое большое место в программе германской кинематографии последних месяцев занимают фильмы, восхваляющие грязное ремесло шпиона и диверсанта.

Ответственный редактор Н. СЕМЕНОВ

Адрес редакции: Москва, 31, Кузнецкий мост, 21/5, тел. К-1-95-51.

М5234

Цена 3 руб. 50 коп.

ОБЯЗАТ. ЭКЗЕМПЛЯР
5 - АВГ 1937
Всес. Кн. Палат.

НАРКОМВНУТОРГ СССР

СОЮЗТЕКСТИЛЬШВЕЙТОРГ

Специализированные магазины
„СОЮЗТЕКСТИЛЬШВЕЙТОРГА"

ИМЕЮТ В БОЛЬШОМ ВЫБОРЕ:

ТКАНИ
хлопчато-бумажные, шерстяные, шелковые, льняные.

ГОТОВОЕ ПЛАТЬЕ
мужское, женское, детское.

МЕХОВЫЕ ИЗДЕЛИЯ

ГОЛОВНЫЕ УБОРЫ
мужские, женские, детские.

ПРИ МАГАЗИНАХ ИМЕЮТСЯ БЮРО ОБСЛУЖИВАНИЯ,

где производится
ПРОДАЖА ФОТОСНИМКОВ

фасонов ПОСЛЕДНИХ МОД
гг. Москвы, Ленинграда, Парижа, Лондона, Вены и Нью-Йорка;

ДАЮТСЯ КОНСУЛЬТАЦИИ

покупателям; ТОВАР, КУПЛЕННЫЙ В МАГАЗИНЕ, ДОСТАВЛЯЕТСЯ НА ДОМ В ЧЕРТЕ ГОРОДА БЕСПЛАТНО

Адреса московских магазинов:

№ 1—Кузнецкий мост, 14

№ 2—уг. Петровки и Кузнецкого моста, 6/7

№ 3—ул. Горького, 79

№ 4—Б. Серпуховская, 4

№ 5—Бутырская, 37

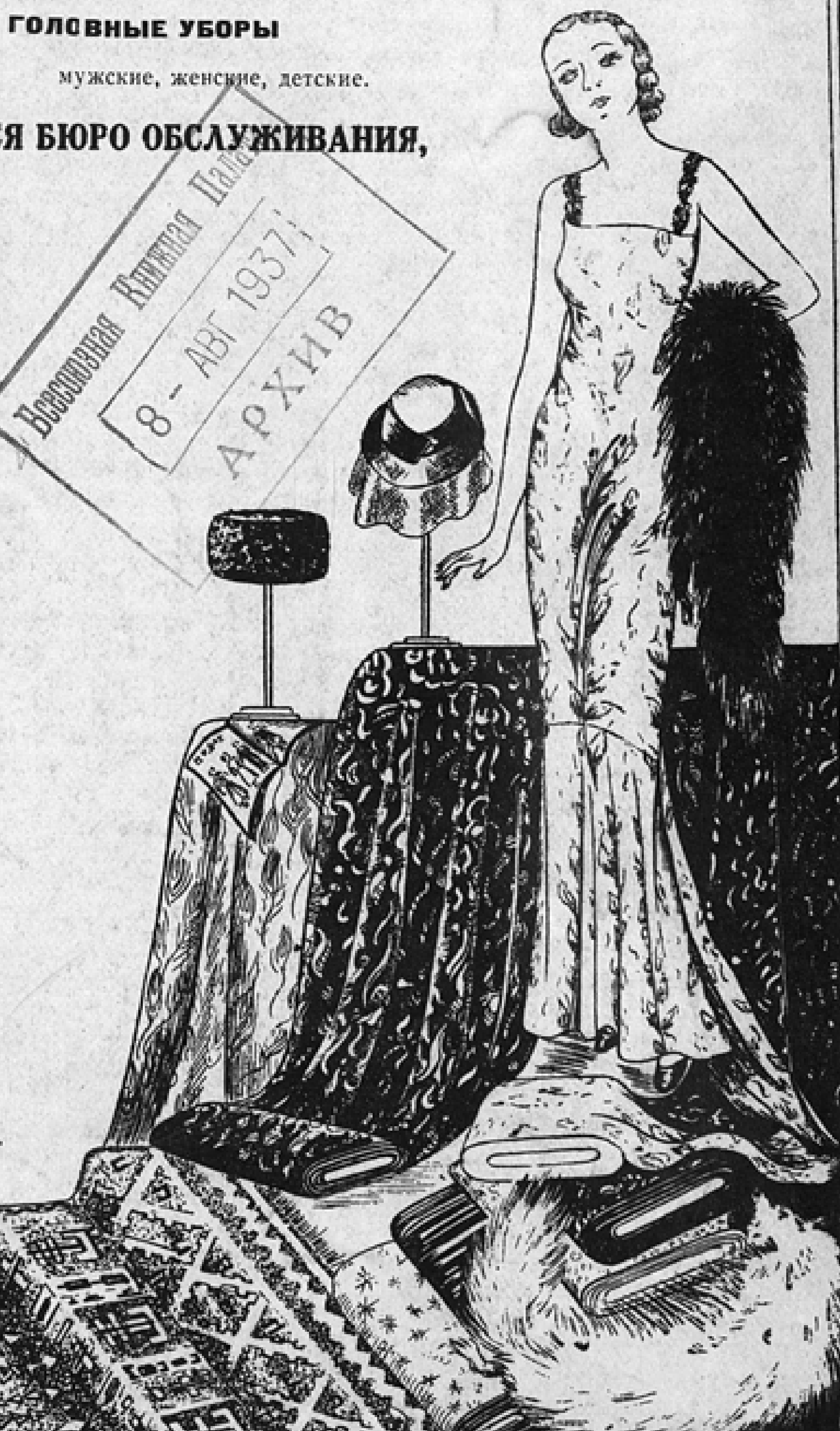
№ 6—Пятницкая, 13

№ 7—Таганская площадь, 7

№ 8—уг. М. Дмитровки и Садовой, 2/24

№ 9—Бакунинская ул., 13

Специализированные магазины во всех крупных городах СССР.



Всесоюзная Книжная Палата
8 - АВГ 1937
АРХИВ